AUTHOR: LEVI, CESARE

TITLE: AUTORI DRAMMATICI ITALIANI.

PLACE: BOLOGNA

DATE: 1922

Master Negative #

91-80443-4

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

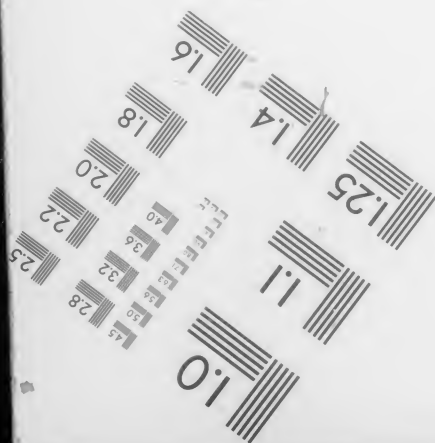
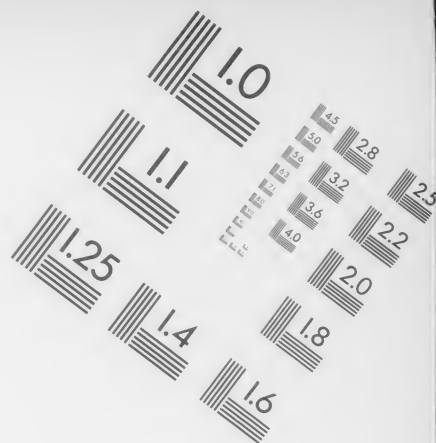
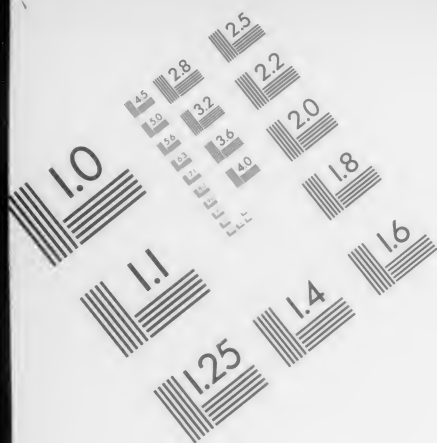
BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

Levi, Cesare, 1874-
... Autori drammatici italiani: Giovanni Verga - Roberto Bracco - Marco Praga - Sabatino Lopez. Bologna, Zanichelli [1922]
2 p. l., [vii]-viii, 164 p., 2 l. 18cm.

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35 mm REDUCTION RATIO: 11X
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 02 11 1992 INITIALS Emilian
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

CESARE LEVI

AUTORI DRAMMATICI ITALIANI

GIOVANNI VERGA - ROBERTO BRACCO
MARCO PRAGA - SABATINO LOPEZ

BOLOGNA
NICOLA ZANICHELLI
EDITORE

Nel riunire in questo volume quattro soli «profili» di commediografi italiani contemporanei, non ho creduto di scegliere tutti i più interessanti e significativi autori drammatici dell'oggi.

Uno studio completo, definitivo su tutti gli autori di teatro della fine del XIX secolo e del principio del XX non era nelle mie intenzioni: non avrei in tal caso dimenticato certamente l'autore de I Mariti, *se pur appartenente a un'altra generazione, e non avrei tralasciato, fra quelli più vicini a noi nel genere, nel carattere, nella forma scenica: Giuseppe Giacosa, Gerolamo Rovetta, Carlo Bertolazzi, Enrico Annibale Butti, e, fra i viventi, Gabriele D'Annunzio, Sem Benelli, Camillo e Giannino Antona-Traversi, Dario Niccodemi e - della scuola nuovissima il più audace e più originale - Luigi Pirandello: non avrei certo trascurato gli autori dialettali.*

Questi quattro saggi, pubblicati a distanza di tempo, in riviste letterarie, non sono riuniti fra di loro da nessun legame: nè ho cercato di porre la personalità artistica di ciaschedun autore nel posto che, nel Teatro italiano moderno, gli è assegnato:

ho cercato soltanto di côgliere, di ogni scrittore, dal minuzioso e dettagliato esame di tutte le sue opere, la fisonomia artistica.

Il saggio su Roberto Bracco *è stato pubblicato in francese in una rivista franco-italiana che si pubblicava a Firenze* (France-Italie); *gli altri tre comparvero sulla* Nuova Antologia: *ma, tranne quello su* Giovanni Verga *che è ristampato tale e quale fu pubblicato, questi saggi sono stati modificati e rifusi: qualche aggiunta è stata necessaria per le nuove opere pubblicate o rappresentate posteriormente alla data di pubblicazione del saggio stesso: ma i ritócchi sono quasi insignificanti.*

Firenze, 24 giugno 1921.

C. L.

GIOVANNI VERGA

Nella vasta Opera dello scrittore catanese è ben arduo il cogliere il carattere di quei pochi drammi, che sono, fra i magnifici romanzi e le suggestive novelle, come oppressi e soffocati, quasi fanciulli in una turba di giganti: e tanto più difficile è l'analisi di questa sua scarsa produzione teatrale, in quanto le opere sceniche più caratteristiche e più significative (*Cavalleria Rusticana* e *La Lupa*) sono tratte da novelle: avevan cioè, prima ancora della forma drammatica, la forma narrativa.

Ma per la *Cavalleria Rusticana* è accaduto a Giovanni Verga ciò che era accaduto a Dumas figlio per *La Dame aux camélias*, e più tardi (fatte le debite proporzioni in quanto al suo valore) a Giorgio Ohnet per *Le Maître des forges*: e cioè che il gran successo del dramma faceva dimenticare il romanzo dal quale era stato tolto.

Farei torto al meno colto dei lettori narrando l'argomento di *Cavalleria Rusticana*, un dramma che in trentotto anni di vita ha avuto da parte di Compagnie dialettali e non dialettali, in prosa e in musica, migliaia di rappresentazioni.

Allorchè il 14 gennaio del 1884 Eleonora Duse, Flavio Andò e Cesare Rossi, sulle tavole di un teatro torinese, fecero per la prima volta vibrare la passione di Santuzza, Turiddu ed Alfio, sem-

brava che un nuovo spiraglio di luce filtrasse nel Teatro italiano.

Per il tempo in cui un tal dramma è apparso alle scene, Giovanni Verga può dirsi quasi un precursore del Teatro realista: e *Cavalleria Rusticana* segna una data importante nel moderno Teatro italiano.

Quanta influenza abbia esercitata sull'Opera di Verga la Scuola naturalista francese: di Gustavo Flaubert e dei suoi maggiori discepoli: Maupassant e Zola, non è qui il caso di ricordare; ma non si può disconoscere come l'autore de *I Malavoglia* e delle *Novelle Rusticane* abbia assimilate le teorie della scuola naturalista, esposte da Emilio Zola in molti volumi (*Le Roman expérimental*, *Le Naturalisme au Théâtre*, ecc.) e dei precetti mirabili del Flaubert abbia fatto carne della sua carne.

Il disprezzo per quanto è « mestiere » del teatro, per quanto non fosse esatta e minuziosa riproduzione della vita, sia nell'ambiente che nei caratteri, ecco quanto aveva predicato Emilio Zola nei suoi libri teorici, ed ecco quanto aveva così male applicato nei suoi drammi (*Thérèse Raquin*) e nelle sue commedie (*Les héritiers Rabourdin* e *Le bouton de rose*).

Ma il Verga, temperamento di osservatore acutissimo, riducendo per le scene la novella intitolata *Cavalleria Rusticana* — pubblicata nel « Fanfulla della Domenica » ancor prima che nel volume: *Vita dei campi* (1880) — non si avvide, per quella incoscienza che è propria dei veri artisti, del grande valore che aveva quel breve atto drammatico, specialmente rispetto al precedente Teatro: era un nuovo soffio d'aria pura che spirava sul palcoscenico italiano, a spazzare gli ultimi residui del Romanticismo tragico e del convenzionalismo della Commedia borghese.

Qualche anno dopo Giuseppe Giacosa con *Tristi Amori* e Marco Praga con *Le Vergini* fisseranno il tipo del moderno Dramma italiano, con più ampia linea, con più vasto sviluppo, con più largo respiro: ma ad essi il dramma siciliano di Giovanni Verga aprì in certo modo la strada. Non frasi arzigogolate pel maggiore effetto scenico, non grandi tirate declamatorie fatte per richiamar l'applauso, non scene sapientemente preparate e graduate a giuste dosi con talento di farmacista per arrivare allo scoppio violento di passione alla battuta già in precedenza designata, ma soltanto le parole strettamente necessarie a dire tutto intero il sentimento di ogni personaggio, ad esprimere tutta la passione che gonfia il suo cuore: la semplicità, la sobrietà, l' aridità della Natura stessa: sono dei rozzi contadini quelli che parlano, non più dei personaggi di teatro: e parlano, ed agiscono da contadini primitivi, che, vivendo lontani dalla civiltà delle grandi città, non conoscono il linguaggio fiorito e cerimonioso, nè sanno mascherare il loro sentimento o tener nascosta la loro passione: istintivi ed impulsivi, senza inibizione, senza altro

freno morale che non sia quello della religione, sono trascinati al delitto dal loro stesso temperamento passionale, da oscuri richiami del loro istinto primordiale.

Santuzza, offesa del disprezzo di Turiddu che l'ha abbandonata per Lola, non ascoltando che il proprio risentimento e la propria gelosia, anelante di vendetta, denuncia il tradimento al marito di lei: e questi provoca il rivale. Ma pur in quelle rozze anime contadinesche brilla una piccola luce di delicatezza: il rispetto per la donna, la quale non deve mai esser mescolata alle risse degli uomini, per la donna che non deve assistere alla provocazione: il morso all'orecchio di Compare Turiddu è il segno di questa specie di cavalleria contadinesca, che richiama alla mente le solenni sfide di Rinaldo, di Orlando o dei Paladini di Francia: sfide, che gli stessi contadini avranno ammirato sulle scene burattinesche — a quell'« Opera de li pupi », così caratteristicamente siciliana, e che, nell'esaltazione dell'eroe crociato, così bene risponde al sentimento del popolo meridionale.

La magnifica impersonalità di *Cavalleria Rusticana* si ritrova in un altro dramma dei campi, pur esso di ambiente siciliano: *La Lupa* (26 gennaio 1896).

Lo stesso tradimento d'amore, la stessa passionalità irruente e selvaggia: Turiddu si chiama qui Nanni Lasca, e delle due donne da lui amate, l'una è madre dell'altra: con maggior violenza

sensuale di Santuzza, la Gnà Pina ricerca l'antico amante, al quale ha dato in moglie la figlia Mara, per legarselo a sè con la vicinanza, la parentela e la dote: ma il sentimento che anima le due donne è il medesimo: si chiami Santuzza o Pina, Lola o Mariangela, è sempre la donna della Sicilia, che striscia, che si fa umile, che si fa schiava dell'uomo, il quale abbia parlato ai suoi sensi, dell'uomo che ella considera come il suo padrone, al quale non sa, non può rinunziare, poichè nelle sue carni ha ancora l'impronta dei suoi baci, e le arde il sangue il ricordo del recente amplesso. Santuzza è però più pudica di Pina, che in paese è chiamata, per ischerno, « la Lupa », a riprova della sua corruzione sfacciata.

Turiddu si sottrae a Santuzza con la violenza e col disprezzo; più vile Nanni Lasca, sol curante del proprio benessere e del proprio interesse, tentenna fra la moglie, dalla quale è adorato, e l'ancor giovane suocera che, procace, lo tenta e lo vuole: sino a che, esasperato, di fronte ai rimproveri della moglie e alla riprovazione di tutto il paese, in uno di quegli accessi di collera che soltanto i deboli sanno avere, si precipita, con la scure alzata, su Gnà Pina, a spezzare per sempre il turpe nodo.

Ancor più vile di Turiddu e di Nanni Lasca è Bellamà di *Caccia al lupo* (1901), il terzo dramma siciliano di Giovanni Verga, il terzo dramma della vendetta passionale. Bellamà, che già era scap-

pato con la moglie di Musarra, rendendo quasi ebete di dolore il marito, e poi, soddisfatto il capriccio, l'aveva piantata, è ora l'amante di Mariangela moglie di Lollo. Lo spavento del bel gallo del villaggio, chiuso in casa dal marito della propria amante, come in una trappola, dalla quale non potrà più uscire, è il motivo tragico di questo drammetto rusticano.

Bellamà non si cura della donna, che pur teneva un momento prima fra le braccia, sussurrandole parole d'amore: non pensa che a fuggire da quella maledetta casa: di ciò che il marito farà della moglie adultera, non si cura: purchè riesca a scappare di lì, a salvar la pelle.... Ed allora è la stessa Mariangela che chiama il marito perchè si vendichi dell'amante vile: come ad un lupo darà la caccia Lollo il bracconiere, aiutato dai Musarra, pur essi assetati di vendetta per l'antica offesa fatta ad uno di loro.

Con maggior raffinatezza di crudeltà, meno cavallerescamente, Lollo ripete qui Compar Alfio, come Bellamà, l'« amatore professionale », il *Bel-Ami* del villaggio, richiama alla memoria Turiddu e Nanni Lasca.

Come *Cavalleria Rusticana* e *La Lupa*, anche il bozzetto di ambiente popolare milanese: *In portineria* è ridotto da una novella: e precisamente da quella intitolata *Il canerino del n. 15*, che fa parte della raccolta *Per le vie* (1883). Ma qui il campione del Naturalismo nel Romanzo e nel Teatro italiano, il forte creatore di caratteri quali

Santuzza e Gnà Pina, côlti freschi dalla vita, cade nel più vieto romanticismo.

L'amore doloroso di Màlia, una povera malata che sta sfiorendo nel bugigattolo di un'oscura portineria, per un forte e sano operaio, Carlini, offre lo spunto di questo drammetto d'ambiente, che ha tutto il carattere di un dramma dialettale.

Carlini non pensa a lei, se non per usarle quelle piccole attenzioni di cortesia, che la sua malferma salute invitano a prodigarle: sente per lei della pietà, non dell'amore; egli ama invece la sorella di Màlia, Gilda, una bella e fiorente modistina, che non si cura di lui, attratta — avrebbe detto il Bertolazzi — dalla *gibigianna* del lusso e della vita facile: come ogni figlia di portinai che.... non si rispetti, Gilda scappa di casa e si dà alla vita allegra. Questo il primo atto.

Nel secondo atto assistiamo all'agonia e alla morte di Màlia: dopo aver confessato allo zio prete il suo amore per Carlini, la povera portinaia rivede negli ultimi istanti Carlini e Gilda al suo capezzale: l'uno sempre innamorato, l'altra chiusa nel suo egoismo di giovane nata per godere e per far soffrire gli altri.

Se pur il carattere di Màlia è tratteggiato con molta delicatezza, questo dramma è mediocre: nè le macchiette dei genitori portinai (il padre naturalmente ubbriacone) e della casigliana hanno tale personalità da dare un carattere suo proprio all'ambiente. Il dramma è lento, grigio, mono-

tono: vi manca, nel taglio delle scene, nel dialogo, nel disegno dei caratteri, quella bella rudezza impetuosa e avvincente, alla quale ci aveva abituati il Verga dei precedenti drammi.

In portineria, rappresentato a Milano il 16 maggio del 1885, non ebbe successo: ripreso a Roma, interprete Eleonora Duse, piacque al pubblico, ma non ebbe la forza di rimanere a lungo sulle scene.

Anche la commedia *Dal Tuo al Mio*, rappresentata da Giovanni Grasso nel 1903, si stacca dal precedente Teatro di Verga. Non più qui l'irruente passionalità del contadino ignorante e rozzo, non lo scatenarsi violento della gelosia pel tradimento d'amore: in questa commedia la molla drammatica è fornita dal danaro: è un conflitto di interessi quello che offre la materia al contrasto tragico fra i vari personaggi.

In questa commedia il Verga ci trasporta nell'ambiente borghese: un Barone Navarra — piccola nobiltà provinciale decaduta — per rassestare alla meglio il suo patrimonio, induce la figlia Nina a sposarsi contro sua voglia col figlio di un ricco proprietario del paese, Rametta. Nina, che già s'è strappata dal cuore l'amore per un cugino, sta rassegnata aspettando l'ora delle nozze: ma inutilmente si aspetta lo sposo nel giorno in cui si deve firmare il contratto nuziale: Rametta s'è accorto che nella zolfara del Barone entra l'acqua, e che l'affare sarebbe perciò troppo cattivo, tanto più che, essendo alle viste uno scio-

pero di operai, i quali chiedono miglioramenti economici, lo sfruttamento della miniera appare sempre più problematico.

Il quadro d'ambiente è descritto dal Verga con tòcchi magistrali: quei piccoli nobili così altezzosi e spagnolescamente orgogliosi nella loro miseria, e quelle gustose macchiette del prete, del Notaio Zummo e degli invitati che vengono a mangiare i dolci e a bere i rinfreschi, sono disegnati come meglio non si potrebbe: il Verga eccelle in questi mezzi-caratteri: anche i due vecchi servi di casa nobiliare, Sidoro e Donna Barbara, sputasentenze, con in bocca sempre qualche proverbio, rammentano lo Zio Brasi di *Cavalleria* e Compare Janu e Zia Filomena de *La Lupa*. Quel piccolo ambiente grigio e triste di nobiltà che scompare, di palazzo che crolla, quell'ambiente gretto e meschino della provincia siciliana, è caratterizzato assai bene.

Andato a monte il matrimonio, il furbo Rametta, che a forza di imprestiti usurarii al 12 per cento, ha ottenuto un sequestro sulla zolfara, sta ora per divenirne il proprietario: ma il Barone non sa rassegnarsi a questa abdicazione, e le trattative sono interrotte. Chiamato il capo-operaio Luciano a testimoniare sulle entrate ed uscite della zolfara, Rametta accusa il Barone di esser d'accordo con lui: e brutalmente gli getta in faccia quella verità che egli non conosceva: Luciano è l'amante di Lisa, la seconda figlia di lui. Allibito alla rivelazione della colpa della figlia, il

Barone caccia costei di casa, ed acconsente a che la zolfara sia venduta a Rametta, purchè gli sia — tanto per non morir di fame — conservato un impiego nella stessa miniera.

È scoppiato lo sciopero fra i zolfatai: Rametta, che ha già preso un'ipoteca sul fondo, manda la commissione degli operai a parlamentare col Barone: egli non può concedere l'aumento di salarî richiesto: troppo scarso è il guadagno; ed anche la famiglia del Barone s'è ridotta all'ultimo grado della miseria. Qui il conflitto fra proprietarî e operai, nella sua realtà di rappresentazione, senza enfasi declamatoria, senza frasi ad effetto, assurge a grande evidenza tragica.

Sotto la minaccia dell'incendio della zolfara da parte degli operai esasperati dalla fame, Luciano muta pensiero: il capo-popolo di un tempo, che frattanto ha sposato Lisa, pensa ora a tutelare il patrimonio di sua moglie. Qui la situazione speciale dell'operaio che, col diventar proprietario, vede le rivendicazioni sociali sotto diverso aspetto, giustifica l'ironia del titolo della commedia: piuttosto che veder incendiata la zolfara che è proprietà del padre della moglie, tirerà sulla folla: e sta già per imbracciare il fucile.... In buon punto, a sedare il tumulto, arrivano i soldati.

Dal Tuo al Mio è un felice tentativo di commedia sociale, al quale sol nuoce qualche lentezza nell'azione ed anche una tal quale incertezza nel disegno dei caratteri: non ben definita la personalità del Barone Navarra, sulla quale

doveva concentrarsi tutta l'attenzione dello spettatore; un po' sbiadito anche il carattere di Luciano, sul quale s'impernia gran parte della commedia: il suo voltafaccia è troppo rapido e brusco per riescire efficace e persuasivo.

Ma, pur così, questa commedia del Verga si raccomanda allo spettatore per la modernità delle sue intenzioni, di elevata satira sociale, anche se, nell'espressione scenica, non pienamente raggiunte.

Un breve atto di commedia: *La caccia alla volpe* (1902) si stacca completamente dall'Opera di teatro di Giovanni Verga, così caratteristica nella descrizione di un particolare ambiente, così sinceramente espressiva nei segni dei suoi personaggi, sia contadini, che borghesi, che nobili.

Gli aristocratici interlocutori di questa piccola *bluette*, che tratta un sottile caso di psicologia amorosa, non hanno ben definiti i segni caratteristici, probabilmente perchè nell'alta società, la buona educazione smussando le caratteristiche individuali, tutte le persone finiscono con l'assomigliarsi, per lo meno esteriormente.

Di Fleri è innamorato di Donna Livia, che è l'amante di Artale, il quale è così poco geloso, da permettere che un altro le faccia la corte. Esperienza pericolosa, chè la fragile virtù di Donna Livia sta quasi per soccombere un'altra volta. Una piccola interruzione ha richiamato Livia ai suoi doveri extra-coniugali; e Di Fleri, che si era lasciato cader da cavallo durante la

caccia alla volpe, fingendosi ferito, per rimaner solo con lei, se ne va via scornato e irritato contro Livia e Artalo: i quali due amanti vengono ad una spiegazione che soddisfa, pare, l'una e l'altro.

Non gli spettatori, chè la commediola ebbe scarso successo, non il lettore, che non ritrova in questo smorto *marivaudage* galante il maschio rievocatore di vita che è l'autore di *Cavalleria Rusticana*.

*
* *

Non numerosa la produzione drammatica di Giovanni Verga, ma interessante per il suo crudo realismo, che, nella declamatoria retorica ferrariana, allora soltanto imperante sul Teatro italiano, portò alle scene nostre quasi una nota nuova.

Delle due fonti d' ispirazione della sua vita artistica, il romanziere di *Eva*, di *Storia di una Capinera*, di *Tigre reale* ha dato al teatro soltanto una breve scena di una psicologia un po' artificiosa, ma l'autore delle due raccolte di bozzetti *Vita dei campi* e *Novelle Rusticane* ha dato alle scene italiane il suo primo dramma naturalista, e, come ben disse Vincenzo Morello, ha portato alla ribalta « qualche gruppo di persone vive ».

Il maggior merito di Verga come autore drammatico è l' impersonalità delle sue creature teatrali: e cioè l'assenza di ogni influsso personale

sul carattere dei personaggi: tutto all'opposto di ciò che si nota nel Teatro dannunziano, ove quasi sempre i personaggi ripetono l'anima e lo spirito del poeta. Ed è perciò che, sebbene qualche rispondenza *folkloristica* fra *Cavalleria Rusticana* e *La Figlia di Jorio* abbia potuto consigliare a Luigi Tonelli (*L'evoluzione del Teatro contemporaneo in Italia*) un parallelo fra Verga e D'Annunzio — sì che il giovane critico riesce persino a vedere nella Gnà Pina de *La Lupa* un'antenata della *Fedra* dannunziana — le poche rudi opere drammatiche del romanziere siciliano hanno maggior valore d'arte che le smaglianti e fantasmagoriche tragedie del poeta abruzzese.

Se l' influenza del Teatro di Verga sulla produzione drammatica posteriore fu scarsa, chè drammi quali *Cavalleria Rusticana* e *La Lupa* non potevano essere imitati, se non con la riproduzione dell'ambiente medesimo, se *Le Vergini* e *Tristi Amori* assai meglio riuscirono a fissare il tipo del nuovo Dramma italiano, *Cavalleria Rusticana* servì di modello al rinnovato Teatro in dialetto siciliano, e contribuì alla fortuna del nuovo Dramma lirico italiano.

Come da una novella di Prospero Mérimée uno dei più geniali musicisti francesi, Giorgio Bizet, aveva tratta l' ispirazione pel suo capolavoro (*Carmen*) ed aveva creato il tipo del Dramma lirico realista, così dal superbo dramma di Giovanni Verga potè Pietro Mascagni trar motivo alla sua ricca ed impetuosa vena musicale: la piccola vi-

cenda d'amore di Santuzza e Turiddu, rivestita di note passionali e sincere, quali il maestro livornese più non doveva ritrovare, fu il punto di partenza della nuova scuola lirica italiana.

E Giovanni Verga, che stimava la forma teatrale come una forma primitiva ed inferiore al romanzo, soprattutto per ragioni meccaniche, cioè per la necessità dell' intermediario (l'attore) e pel dover il commediografo scrivere pel pubblico anzichè per un lettore ideale (vedi: U. Ojetti, *Alla ricerca dei letterati*), doveva — ironia della sorte! — dare al Teatro drammatico il suo primo dramma realista e fornire a un musicista la materia per una nuova forma di dramma lirico....

Caposcuola dunque nei due campi teatrali! E per uno che tiene la forma drammatica in dispregio, non c'è male davvero!

ROBERTO BRACCO

Giornalista, novelliere, poeta dialettale, autore di gaie e spumeggianti commedie e di drammi profondamente psicologici, Roberto Bracco occupa un posto a sè nella letteratura italiana d'oggigiorno: è un solitario, che, pur avendo accostato uomini dei più disparati ambienti, un po' per professione, ma più per curiosità di osservatore, ama vivere fuori di ogni ambiente giornalistico, di ogni cenacolo letterario, insofferente di ogni richiamo o di ogni indiscrezione preventiva intorno alla sua opera.

Come quasi tutti gli autori di teatro, Bracco non viene dalla letteratura: più che nello studio dei classici, egli passò i suoi freschi anni giovanili in un vagabondaggio intellettuale, che dall'articolo di giornale andava al *couplet* di caffè-concerto, dalla novella al *lever-de-rideau*, dalla canzone napoletana al dramma di ambiente e di colore locale.

Era un umile impiegato alla Dogana, quando Martino Cafiero lo volle con sè al *Corriere di Napoli*: qui alle notizie di cronaca il giovane giornalista alternava di tanto in tanto la novelletta; e già tentava il teatro con qualche *bluette*, con qualche commediola in un atto, quali *Un'av-*

ventura di viaggio; *Lui, lei, lui*; *Viceversa*; *L'articolo ottavo*; *Non fare ad altri...*, piccole farse, nelle quali il futuro autore di *Infedele* si esercitava al dialogo e si faceva la mano per più ampie commedie. Le prime novellette sono raccolte in volume col titolo di *Frottole di Baby*, e ad esse tenne ben presto dietro un altro volume intitolato *Donne* (1893), nel quale già si rivelava l'osservatore acuto, che portava nell'arte il contributo di molte esperienze personali: dalle numerose avventure d'amore, delle quali l'ardente giovane napoletano dovette essere il protagonista, lo scrittore non ne trasse quel disgusto, che soglion riportarne i Don Giovanni, freddamente scettici, impregnati del più secco cinismo, sibbene una grande pietà per la donna, un ardente amore per questa fragile creatura, sia essa fanciulla, sposa o madre: sin dal suo primo dramma: *Una Donna*, scritto a venti anni, sentiamo nel Bracco questa compassione per colei che dalla società è oppressa, schiava della brutalità del maschio, il quale spesso vale moralmente ed anche intellettualmente meno di lei.

Questo femminismo sarà il motivo dominante di tutta l'Opera di Roberto Bracco: in ogni suo dramma, in ogni sua commedia, da *Una Donna* (1892) a *L'Amante lontano* (1916), la donna appare, nella secolare lotta con l'uomo, sempre la migliore: nell'eterno dissenso, nell'eterna incomprensione fra i due sessi, il Bracco vuol far apparire come ella sia, per leggi inique, in una condizione sottoposta all'uomo, mentre la sua in-

telligenza, il suo spirito d'abnegazione e di sacrificio, il suo altruismo la dovrebbero porre al suo stesso livello.

In *Don Pietro Caruso*, in *Notte di Neve*, in *Sperduti nel buio*, in *Nellina*, è la società colpevole dell'abiezione nella quale è caduta la donna; e più specialmente è colpevole l'uomo, che, per una fugace ora di piacere, non esita a spezzare una fragile esistenza, una creatura ancora capace di dare e di ricevere amore, alla quale egli nega le gioie della maternità, o, peggio ancora!, dopo averla resa madre, l'abbandona non curante della creatura che dovrà nascere.

La figlia di Don Pietro Caruso sarà abbandonata dal suo amante, perchè non si sposa la figlia di un Caruso: e lo sciagurato strozzino, figura losca di agente elettorale, uomo rotto ad ogni vizio, non sa assistere al disonore della propria figlia, non può essere presente alla discesa progressiva di colei, che fu il solo scopo della sua vita, che è il profumo della sua miserabile esistenza; e va ad uccidersi (*Don Pietro Caruso* (1895).

In *Notte di Neve* (1905) c'è lo strazio di due donne, madre l'una, amante l'altra, accomunate nell'affetto per un uomo, che non vuol accettare i benefici di colei che gli diede la vita, poichè il danaro che essa possiede lo ha guadagnato nella prostituzione: anche l'altra donna, l'amante, ha esercitato un tempo lo stesso turpe mestiere; e nel descrivere lo strazio delle due donne, che la miseria gettò un tempo sulla via del vizio, e che

ora non riescono a far dimenticare il loro triste passato, il Bracco si rivela poeta delicatissimo.

Più ampio respiro, più larga significazione sociale, più possente contenuto tragico hanno i tre atti di *Sperduti nel buio* (1901). Mai il problema dell'abbandono dei figli, della dolorosa condizione delle creature messe al mondo e lasciate nella vita in balía a loro stesse, era stato affrontato da un drammaturgo con maggiore audacia: il moralista e l'uomo di teatro collaborano qui per la bellezza e la nobiltà dell'opera d'arte.

In un losco caffè napoletano, ritrovo di gente equivoca, convenuta per ballare e gozzovigliare, s'incontrano Paolina e Nunzio: l'una, figlia di una prostituta, manutengola di ladri, venuta su dal marciapiede, cresciuta nel vizio, senza nessuno al mondo che pensi a lei; l'altro, cieco, probabilmente figlio del padrone del caffè, che lo sfrutta come sonatore di pianoforte, e lo maltratta per soprammercato: senza affetti, senza cure l'uno e l'altra, figli di nessuno, si ritrovano nel buio del caffè, in una notte di temporale, e si uniscono per affrontare insieme la vita con maggior coraggio: Nunzio insegnerà a Paolina a cantare, e così andranno per le strade, liberi, soli: essa sarà la mano che lo guiderà....

Ma Paolina purtroppo è bella, e non sa resistere al miraggio di una vita di lusso, e fors'anco resisterebbe, se le minaccie di un tristo figuro non si aggiungessero alle blandizie, a render impossibile ogni resistenza nella povera ragazza, priva

di ogni altro appoggio, che non sia quello di un miserabile sonatore ambulante, cieco....

Ma ad aggiunger forza di suggestione a questo tetro dramma della miseria e dell'abbandono, fra i due atti che rappresentano lo sbocciare e lo sfiorire di questo triste idillio fra un sonatore cieco e una pezzente del marciapiede, è incuneato il dramma della vecchiezza del Duca di Vallenza: questo ozioso e raffinato gaudente, un giorno nella sua vita ha stretto fra le sue braccia una povera popolana, uccellino spaurito, palpitante d'amore, che poi, sazio, ha gettata sul marciapiede, dopo averle dato probabilmente qualche biglietto di banca: e non s'è mai curato della figlia nata da questo amore passeggero, per quanto la donna per molti anni lo abbia perseguitato, additandole una creaturina che teneva in collo: « Signore, questa è figlia vostra! » Ora, sulla tarda vecchiaia, stanco della sua vita oziosa ed inutile, il Duca di Vallenza è punto acutamente dal rimorso di questa creatura abbandonata nel mondo: vorrebbe cercarla, ricondurla a sè, proteggerla, difenderla, riparare, se fosse ancora possibile, al male fatto: ma, preso nelle spire di un' avventuriera (Livia Blanchardt) la quale teme una tale ricerca, che può compromettere l'eredità, non ha la forza di combattere la nefasta influenza di questa sirena, e muore, nello spasimo di non aver ritrovata la figlia.

Forse la creatura abbandonata è quella stessa Paolina, che abbiamo trovata in un caffè equi-

voco, complice di ladri: il Bracco qui non approfondisce: ha voluto lasciar questa indeterminatezza: se non lei, è un'altra pari a lei, « sperduta nel buio »: e perchè il Duca di Vallenza non si è curato di lei, piccina, la pezzentella trascina la propria miseria per i marciapiedi, e scende l'ultimo gradino dell'abiezione morale.

Questo dramma è come un trittico, nel quale il quadro centrale rappresenti la causa, i laterali gli effetti. Originale nell' idea informatrice, questa tragedia borghese è originalissima pur nella sua forma scenica: il 1.° atto si riannoda al 3.° nei personaggi, rimanendone staccato il 2.°; eppure l'intenzione del dramma riunisce i tre atti in un tutto compatto e indissolubile. Questo dramma addita così quale e quanta sia la responsabilità che per una rapida ora di piacere si contrae con la società.

Nellina (1908) ripete questo motivo dell'abbandono dei figli: qui è la madre, che, avendo, giovane etèra trascinata nel vortice del piacere, abbandonata la figlia, soffre di non poterle confessare ch'essa le è madre: anche Nellina, cresciuta nel lusso, ma senza un affetto sincero, è diventata una *cocotte*, e la madre soffre atrocemente per ciò che essa è divenuta, aspra, piena di fiele e di livore contro tutti gli uomini, perchè sente che questa è opera sua. Nellina ignora che colei che le parla, e per la quale sente inconsciamente un così vivo attaccamento, è sua madre; ed allorchè, maledicendo colei che le diede la vita, dice:

« Non ci sarebbero delle madri mostruose se non ci fossero degli uomini infami » (A. II, sc. 3), ella non sospetta quanto crudelmente ferisca anche la disgraziata donna in quel solo sentimento puro, che le sia rimasto dalla sua vita burrascosa: nella maternità. Gigetta, la madre dolorosa di Nellina, espia la colpa di aver abbandonata la propria creatura, e soffre di non poterla chiamar col nome di figlia, non altrimenti che il Duca di Vallenza di *Sperduti nel buio* muore ossessionato dal rimorso di non averla voluta riconoscere e proteggere.

Già la Francesca del dramma *Notte di neve*, che aveva serbato un gruzzolo di danaro per il proprio figlio, e soffre perchè egli non vuol accettarlo, annunzia la Gigetta del dramma *Nellina*, che si ribella all'idea di accettar del danaro dal vizio della figlia.

Questi drammi del Bracco sono uniti così fra di loro da un legame ideale: ricorrono in essi rassomiglianze di caratteri e di ambienti, analogie di motivi, corrispondenze di sentimenti.

*
* *

Il problema della maternità è stato studiato dal Bracco in tre drammi che sono fra i più significativi e i più originali del suo Teatro: in *Nellina*, in *Tragedie dell'Anima*, in *Maternità*.

Tragedie dell'Anima (1899) presenta un caso psicologico di una singolarità eccezionale: una mo-

glie confessa al marito la propria colpa, perchè non vuole che egli ami un figlio non suo: Caterina Nemi, in un istante di sorpresa dei sensi, si è data a Francesco Moretti, e ne ha avuto da lui un figlio, che il marito, ignorando la colpa di lei, ama e protegge come fosse suo; ma poichè Caterina ama il marito, non vuole che questo puro amore sia insozzato da una menzogna: pur avendo ceduto a un turbamento dei sensi, la donna è fondamentalmente onesta, poichè ha il coraggio di confessare al marito una colpa che egli avrebbe sempre potuto ignorare.

Già in un altro piccolo dramma di Bracco, in *Maschere* (1893), opera di gioventù, che già rivelava una sicura esperienza scenica, una moglie, che, come Caterina Nemi, era rimasta per colpa di un amante incinta durante un' assenza del marito, si uccide non sentendosi la forza di sfidar la sua collera gelosa: e l' uomo, allora soltanto apprende il tradimento della moglie, quando essa non è più: ingannato dal suo miglior amico, vuole, per l'onore del proprio nome, che nulla si sappia e nulla sia mutato nei futuri reciproci rapporti: di qui il titolo del dramma (*Maschere*).

Ma Lodovico Nemi, il marito della donna adultera di *Tragedie dell'Anima*, non sa perdonare, sino a che sia in vita il bambino, testimonio vivo della colpa di lei: il bambino, creatura anemica, fragile, preda facile della Morte, improvvisamente muore; ed il marito ritorna a lei: una nuova vita

sta per sorgere sulle rovine di un amore che era infranto, e che rinasce ora sulla piccola bara della creatura nata da un amplesso colpevole. Pure la tragedia dell'anima di Caterina Nemi non è finita, chè essa porta perennemente nel cuore il rimorso di avere, forse inconsciamente, desiderata la morte del bambino, per riconquistare a sè il marito che amava pazzamente.

Non sempre logica può apparir questa donna a chi giudichi superficialmente gli atti ch'essa compie, come può sembrar assurda ad un osservatore leggiero la protagonista del dramma *Maternità*: ma queste due opere vanno giudicate non alla stregua di una verosimiglianza freddamente comune, sibbene come espressione simbolica di tutto un modo di essere, di pensare, di agire: l'arte del teatro non essendo che l'ingrossamento dei tratti caratteristici di un personaggio della vita, sino a che esso assommi in sè quante più particolarità di un vizio, di una virtù, di una colpa, di un difetto, di una manía, è ben naturale che le donne di Bracco, creature di vita, vibranti di vera passione dolorosa, possano talora, per il loro modo di agire, apparir illogiche e fuori della vita: Caterina Nemi, che si accusa colpevole al marito, è giunta all'estremo della propria sofferenza, nell'assistere all'affetto del marito per una creatura non sua, e la confessione è per lei come la guarigione di una lunga sofferenza, come il risveglio da un incubo affannoso: il tacere sarebbe per lei, intimamente onesta, un martirio

ancor più grande che quello che potrebbe derivarle dalla collera o, peggio, dall'indifferenza del marito.

La Claudia di Montefranco di *Maternità* (1903) va ancora più oltre: sentendosi prossima a divenir madre, e fatta certa che il marito, un cinico libertino carico di debiti, si vale della maternità di lei come del solo mezzo per carpire del danaro a un vecchio zio, vuol separare da lui la propria persona e quella del figlio che deve nascere, e per togliere al padre ogni diritto, si accusa di una colpa che non ha commessa: mentre ella è irreprensibilmente onesta, si compromette volutamente in tal modo da far credere che il figlio che essa porta in seno sia adulterino, e ottiene così che il marito disconosca una paternità che non merita.

Che una donna possa accusarsi di una colpa immaginaria, sia pure per liberarsi da un marito indegno, che si metta nel caso di perdere il proprio posto nel mondo, la considerazione sociale, ogni suo bene di fortuna, non è cosa che succeda ogni giorno; e tanto meno facilmente quando una tale confessione possa esser di dànno al figlio che deve nascere: una madre giunge invece talora ad addossare ad un estraneo una falsa paternità nell'interesse del figlio, per procurare a colui che deve nascere un appoggio, una difesa, un nome; e, in quel momento in cui così agisce, la madre di Bracco può sembrare ferocemente egoista, di null'altro preoccupata che della propria dignità

di donna, senza ch'essa si renda conto del dànno che può venirne al figlio.

Ma per le condizioni speciali nelle quali Claudia si trova, per le angoscie sopportate per lunghi anni in silenzio, per le lagrime versate, per le umiliazioni subite durante la convivenza con un marito vizioso, per tutto quel dolore segretamente ricacciato in fondo al cuore sino al momento dello sbocciar felice e orgoglioso della maternità, per questa maternità stessa, che pur riempiendole l'animo di un'infinita dolcezza, sopravviene non senza arrecarle disturbi fisici e morali, Claudia vuole purificare la nascita del proprio figlio, e non rendersi complice di un turpe mercato: essa ormai non pensa, non vive più che per la creatura che deve nascere, che è sua, tutta sua, soltanto sua: qui il carattere di Claudia assume quasi il valore di simbolo: il Bracco ha voluto sintetizzare in una sola donna quante più caratteristiche fosse possibile di quella pietosa e sublime condizione che è la maternità. Per la donna la maternità è la condizione di vita essenziale; senza di essa l'atto dell'amore è condannato dalla religione come immorale, dalla società come inutile, dall'igiene come dannoso: per la donna la maternità è la sola ragione d'essere dell'esistenza: ed è perciò che la donna, allorchè sta per divenir madre, è fiera ed orgogliosa di sè. Il raggruppare in un solo carattere queste legittime fierezze, l'assommare su un solo capo questi nobili orgogli, doveva fatalmente portare alla rappresentazione

di un carattere eccessivo, fuori della vita. Avviene talora che una donna, allorchè sta per divenir madre, sia invasa da una tale felicità da esser presa da un'esaltazione violenta, da un eccitamento fisico pressochè morboso: moltiplichiamo per dieci, per cento tali esaltazioni, assorgiamo all'individualizzazione, quasi all'esasperazione della maternità, ed avremo una donna non umana che conserva tutte le caratteristiche dell'umanità.

Liberata la propria vita da quella del marito — l'eredità dello zio è naturalmente già andata in fumo dopo la confessione della sua colpa — Claudia non vive che nell'aspettativa dell'avvenimento felice: ma una crudele malattia dei suoi più delicati organi la rende incapace a procreare: ella non potrà vivere se non a costo di sopprimere la vita del figlio che ha in grembo: e il dolore di Claudia per tale rivelazione del medico è così acuto ch'essa non vuol sopravvivere alla creatura: e si uccide.

In questi drammi della maternità, sui quali mi sono indugiato più a lungo, perchè rappresentano infatti la parte più caratteristica del Teatro di Bracco, e la più personale all'autore, appare evidente come, per voler della legge — per quella che l'Hervieu chiama *La loi de l'homme* — la donna sia sempre schiava dell'egoismo del marito: a tale egoismo la donna sa ribellarsi quando si sente madre (come in *Tragedie dell'Anima* e *Maternità*), ne riman dominata quando il suo seno è sterile (come ne *La piccola fonte* e

I Fantasmi): vittima della sua indifferenza nell'uno dei due drammi, della sua gelosia nell'altro: sempre del suo egoismo.

***

La piccola fonte (1905) riprende il motivo della moglie umile, fedele compagna, disprezzata e abbandonata per un'altra donna, a lei superiore per intelligenza, o per fascino di eleganza e di ricchezza, ma che moralmente vale meno di lei: questo motivo fu già trattato in forma drammatica da Enrico Ibsen in *Rosmersholm* e da Gherardo Hauptmann in *Anime solitarie*: e verrà — dopo il dramma di Bracco — ripreso da Henri Bataille ne *La donna nuda*.

Ma diversa è la concezione del dramma in Bracco, diverso lo svolgimento: pur avendo qualche tratto in comune con il dramma di Hauptmann in special modo, si sente come la stessa idea sia passata attraverso ad un temperamento di artista personalissimo, schivo da ogni imitazione e da ogni rifacimento.

Evidentemente anche Roberto Bracco ha sentito l'influenza del Teatro di Ibsen, come la maggior parte degli autori drammatici contemporanei, come Butti, fra gli italiani, come in Germania Hauptmann, come in Francia De Curel. Ma l'ibsenismo di Bracco è più nelle intenzioni e nella sua concezione del Dramma, che nella forma scenica: Bracco rimane essenzialmente italiano, ose-

rei dire che è ancora napoletano, per quella tale visione regionale dei personaggi e per il color locale caratteristico dell'ambiente rappresentato. Sono quadri caratteristici di vita napoletana, oltre al dramma dialettale: *Ll' uocchie cunzacrate*, il *Don Pietro Caruso*, la *Notte di neve*, il 1.° e il 3.° atto di *Sperduti nel buio*, il 3.° del *Diritto di vivere*: qui è propriamente « napoletana » la scena, nell'aggruppamento di personaggi e macchiette caratteristiche di Napoli: la cameretta di *Pietro Caruso*, il *basso* di *Notte di neve* e del 3.° atto di *Sperduti nel buio*, la bèttola del *Diritto di vivere* e il caffè equivoco del 1.° atto di *Sperduti nel buio* sono particolari a Napoli, e non avrebbero significato nè verità fuori di questa città; ma in ogni altra sua opera il Bracco riprende dalla città che lo vide nascere e che egli ama con un ardore da innamorato non mai sazio delle sue bellezze, le caratteristiche più interessanti dei suoi abitanti: non soltanto in *Don Pietro Caruso* e in *Sperduti nel buio*, nei quali drammi l'ambiente è elevato a valore di protagonista, ma pur anco in *Maternità*, ne *I Fantasmi* e specialmente in questa delicata e tragica *Piccola Fonte* i personaggi sono essenzialmente napoletani, per la spensieratezza, ma anche per la profondità del sentimento, per quella tale indifferenza paziente, che risente del fatalismo degli orientali, ma anche per la bontà e la generosità dell'animo.

La Teresa de *La piccola fonte*, la femminetta umile ed ignorante, tutta presa dall'adorazione per il marito, è la sintesi più perfetta della moglie della piccola borghesia napoletana: meridionale per il sentimento di inferiorità che prova di fronte al marito, sempre un po' padrone e despota, essa non può aver nulla di comune con la massaia tedesca che è la « Caterina Vockerat » di Hauptmann, nè tanto meno con la modella parigina, che è la « Louise Cassagne » di Bataille.

Ancor più duro, nel suo feroce egoismo, di quanto sia Giovanni Vockerat, è Stefano Baldi del dramma di Bracco: si lascia amare da Teresa, si lascia accarezzare come da una bestiolina fedele e sottomessa, pur non risparmiandole umiliazioni e rimbrotti, sino al giorno in cui trova in Meralda Heller, principessa esotica di dubbia morale ma ricca di danaro e di fascino sensuale, l'ideale che risponde ai suoi desideri di arrivista e di gaudente ambizioso: e non esita a sacrificar per lei quella, che, secondo il titolo del dramma, era stata sino a quel giorno la « piccola fonte » della sua ispirazione di poeta. Ma la debole animuccia di Teresa non può resistere al cozzo brutale dell'egoismo di Stefano: umiliata, derisa, abbandonata, la sua ragione vacilla, e in colei che era stata la più affettuosa delle spose il cervello si annebbia nelle tenebre della demenza. Stefano, che si credeva tanto forte da vincere il destino, s'avvede — ma troppo tardi — quanto l'umile donna fosse necessaria alla sua esistenza: inaridita la « piccola fonte », egli

vede crollare con la ragione di Teresa i suoi bei sogni di gloria, le sue rosee speranze di successo, la stessa facoltà di lavorare. E la povera pazza finisce annegata nel mare.

Così si chiude questa tragedia borghese, che è fra le più ricche di commozione di tutto il Teatro di Bracco: la figura di Teresa è una delle più delicate e più dolorose che sieno uscite dalle mani del drammaturgo napoletano: mai forse lo scrittore, che pur eccelle nel crear fragili figure femminili, aveva saputo soffiar ad un suo personaggio scenico maggiore intensità di vita. Nè mai la satira del « superuomo », dell'artista che si crede tutto lecito per un po' di talento largitogli da natura, riescì più efficace che in questo dramma del Bracco, in cui un letterato egoista spezza il piccolo cuore di un'umile donna che gli è indispensabile.

Accanto alle tre figure principali, c'è ne *La piccola fonte* una figura di secondaria importanza, che però prende un grande rilievo per quel tanto di umano che ha saputo infondervi l'autore: c'è, accanto a Stefano e Teresa, un povero gobbo, Valentino, un po' parente un po' servitore di Stefano, per umiltà pari a Teresa, e pari a lei anche per la bellezza dell' animo, in più aperto contrasto con il freddo egoismo di Stefano. Valentino, cane fedele, annunzia già il Barbarello de *Il piccolo Santo*.

Orbene, quest'essere deforme, questo parassita, negletto, servile, che ha amato fedelmente Teresa, è il solo che sappia farsi comprendere da lei, quando la sua mente è annebbiata dalla pazzia: ed allorchè la rovina morale di Stefano è completa, egli può essere anche oggetto della sua invidia per questa maggior comunanza di sentimenti con la povera demente: Stefano non ha saputo apprezzare il valore di Teresa sino a che essa era la sua compagna buona e fedele: ormai è tardi!... Ecco il rimprovero che muove Valentino a Stefano: e nell'ira che lo fa parlare, la sua figura meschina giganteggia su quella del poeta seducente, ormai finito per sempre alla gloria.

L'egoismo maschile imperante sulla donna ha una nuova espressione nel dramma intitolato *I Fantasmi* (1906).

Il professor Raimondo Artunni soffre tutte le torture che può soffrire una creatura umana, al pensiero che, lui morto, sua moglie possa amare un altro uomo: tra le mille varietà di gelosi, dei quali è ricco il Teatro, il caso di un geloso oltre tomba non era stato ancor presentato: il Bracco ha avuto l'originalità di farci assistere agli spasimi di una gelosia che non cessa neppur con la vita. La moglie, Giulia Artunni, è stata la vittima del troppo esclusivo amore del marito, amore che si manifestò non solo in un desiderio di possesso assoluto, ma in una continua, insistente vigilanza sopra ogni suo atto, sopra ogni suo pensiero: i dieci anni del matrimonio furono per Giulia dieci anni di martirio: e la fedeltà più assoluta di lei, la sua onestà inattaccabile,

non furon sufficienti ad evitarle la tortura di ogni giorno, di ogni ora.

Sul punto di morire, colpito da incurabile malattia, Raimondo Artunni soffre di una sofferenza nuova, chè finalmente ei può dare un aspetto materiale alla figura dell' immaginario rivale, avendo scoperto l'amore di un suo allievo, del suo discepolo prediletto, per Giulia. Avendo lasciati eredi i suoi scolari del suo lavoro scientifico, prende da loro congedo, supplicandoli a non voler più venir in casa sua: e ad uno specialmente, al migliore, a Luciano Marnieri legge in volto la terribile confessione del suo amore per colei che egli adora: e poichè Luciano parte, perchè soffre troppo di non poter amare Giulia, Raimondo si fa giurare dalla moglie che mai si lascerà prendere dall'amore di quell'uomo. Giulia che ignorava l'esistenza di questo grande affetto nell'animo di Luciano, deve ora giurare al marito la fedeltà anche dopo che egli sarà morto: la scena nella quale Raimondo interroga Giulia è magnifica nella sua sottilissima analisi psicologica, e si chiude con la disperata supplica di lei a volerla uccidere piuttosto che torturarla in tal modo, al che Raimondo risponde con questa battuta feroce di egoismo geloso: « Non so ucciderti! Se avessi saputo farlo, non avrei aspettata la tua esortazione! » (atto II, scena 5.ª): e in un grido disperato di angoscia, Raimondo chiede la pietosa menzogna suprema: « Mentiscimi bene! Mentiscimi bene! »

Questa figura di geloso che ha nel 1.° e nel 2.° atto un rilievo così possentemente tragico, nella cupa disperazione dell' innamorato che sa di dover abbandonare colei che ama, vive negli atti successivi nel ricordo della moglie afflitta che non sa e non osa dimenticare: vive, anche assente, per quella tale forza di espressione che l'autore seppe imprimerle.

Sono passati tre anni dalla morte del marito, e Giulia, chiusa nel suo dolore di vedova, non ha dimenticato il giuramento fatto: la madre di Luciano viene a supplicarla di cedere all'amore irrimediabile del figlio, ed ella, che pur vorrebbe ancora amare ed essere amata, non può acconsentire, perseguitata dal fantasma del morto: Luciano è pronto a partire per una spedizione scientifica, ove andrà incontro ad una sicura morte; ella vorrebbe salvarlo, ma il ricordo dell'altro è sempre il più forte; e si abbatte dolorante, dicendo: « Non posso, non posso! ». Ben può Raimondo, ombra spietata, godere della tortura di due anime!

Tre passioni cozzano in questo dramma, in un impeto di fatalità ineluttabile: tre anime soffrono e spasimano. « Fantasmi » sono quelli del marito morto e dell'amante lontano, che con egual forza cercano condurre a sè la disgraziata donna: veramente tragica è quest'opera di Bracco nella quale assistiamo dapprima al dramma di una gelosia impotente a sopravvivere alla vita, e poi al dramma della fedeltà coniugale: e forse più di

ogni altra cosa è tragica la lotta nell'animo di Giulia Artunni, allorchè i due fantasmi del morto e del vivo cercano vincersi l'un l'altro: quello del vivo attraverso le parole della madre, quello del morto col ricordo del giuramento fatto.

Sono queste, insieme con *Il piccolo Santo* e *Nemmeno un bacio*, le tragedie psicologiche che fanno di Roberto Bracco il più illustre autore drammatico dell'Italia contemporanea.

* * *

A due altre opere debbo ancora accennare, per quanto in esse le qualità migliori di Bracco non sieno così evidenti, come in quelle ora ricordate: *Il Trionfo* e *Il Diritto di vivere*, l'una, opera di gioventù, scritta quando ancora il commediografo ricercava sè stesso, e che, pur non essendo un capolavoro, già mette in luce l'attitudine del suo autore all'introspezione psicologica; l'altra, un tentativo di dramma sociale, non completamente riescito, ma ricco di particolari di gran significato.

Nel delirio morboso di Lucio Saffi, che ama Nora di un amore platonico, ammalato fisicamente e cerebralmente, l'autore ha voluto presentare un caso d'eccezione di amor spirituale in lotta con l'amore carnale: vinta una grave malattia, nella debolezza della convalescenza, Lucio non s'avvede come la fresca giovinezza di Nora non possa essere appagata del suo amore puramente sentimentale; pur non amandolo, Nora cede al desiderio

di un audace e robusto giovinotto, Giovanni, l'amico più intimo di Lucio. Dopo aver chiamato tradimento ciò che non era in Nora se non un improvviso abbandono dei sensi, Lucio, alla confessione della colpa di lei, riconosce il proprio errore, si ravvede e guarisce: anco una volta l'amore fisiologico, direi quasi «animale», ottiene la vittoria sull'amor platonico (*Il Trionfo*, 1895).

Ne *Il Diritto di vivere* (1900) vediamo un operaio intelligente e audace, ma di un'ipersensibilità quasi femminea, che, stanco di soffrire la miseria e di far soffrire i suoi, giunto all'ultimo grado dell'esasperazione contro la società, e persuaso di aver anch'egli diritto alla sua parte di felicità sulla terra, ruba. Egli osa proclamar alto il proprio diritto: ma vede la propria utopia infrangersi contro la realtà della vita: utopista Antonio Altieri di questo dramma, come Lucio Saffi de *Il Trionfo*, assistiamo nei due al crollo definitivo delle loro convinzioni.

Anche ne *Il Diritto di vivere* vediamo un accenno a quella ricerca della paternità, che è uno dei motivi predominanti dell'Opera bracchiana: Antonio, dopochè per quattro anni non si era curato della propria donna, venuto a sapere ch'ella, durante la sua lontananza, lo aveva reso padre, si ricongiunge a lei. Moralmente superiore dunque al Duca di Vallenza di *Sperduti nel buio*, che per criminosa incoscienza abbandona il proprio figlio ai pericoli e alle insidie della vita.

*
* *

Ma l' opera più nobile e più austera di Roberto Bracco è *Il piccolo Santo* (1912), dramma di anime di un' altissima portata e di una più rara potenza tragica, più per ciò che vi si intuisce attraverso gli spiragli di un dialogo sobrio e concettoso che per ciò che vi è espresso: mai come questa volta il drammaturgo napoletano era riescito ad esprimere l' inesprimibile con poche parole ricche di idee, con pochi tratti significativi, con pochi segni.

Il piccolo Santo è la tragedia di un'anima: Don Fiorenzo, pio e benefico sacerdote, venerato da tutti come un santo, ha amato in altri tempi una donna; e la figlia di lei, Annita, essendo venuta a lui in cerca di aiuto e di protezione, egli riescì a trarla a sè col fascino della religione, distogliendola da ogni passione terrena, da ogni contatto col mondo. Ed allorchè suo fratello Giulio s'innamora di lei, e vuol farla sua moglie, Don Fiorenzo deve, lottando contro sè stesso, persuaderla a ritornare alla vita, e a corrispondere all'amore impetuoso ed ardente di Giulio. Ma il fervore religioso, di cui egli amava circondare Annita, altro non era se non amore, se non l'antico amore per la madre, risvegliatosi improvviso per la figlia della donna amata, e che egli, prete, non osava confessare pur a sè stesso.

Un tal conflitto spirituale era stato portato sul teatro da Henri Lavedan nel suo dramma *Un*

Duel: anche qui un sacerdote esercita sulla donna che ama quasi una seduzione mistica per distoglierla dall'amore terreno, ed anche qui il prete ha per rivale il fratello.

Nel dramma di Bracco, il solo che abbia compreso questo amore è Barbarello, un povero scemo, cane fedele di Don Fiorenzo: intuendo quanto egli soffrirebbe nel dover rinunziare a più rivedere Annita, poichè Giulio si appresta a condurla con sè in America, Barbarello uccide Giulio.

Ma più che dall'argomento il dramma prende forza e interesse dal conflitto dei caratteri, dal contrasto delle volontà dei personaggi stessi: la sofferenza di Annita, l'ardore sensuale di Giulio, la cieca devozione di Barbarello, soprattutto il dolore di Don Fiorenzo, nel turbine impetuoso che travolge il suo spirito e la sua pura esistenza di apostolo, hanno trovato in Roberto Bracco il più acuto e squisito interprete.

Anche in *Nemmeno un bacio* (1912), l'anima dei personaggi vibra con un'intensità di commozione non comune. In questo suo dramma Bracco ci presenta ancora una volta lo strazio di una delicata anima femminile: ci ripete una delle molte tragedie dell'amore incompreso. Nulla di più profondamente triste della definitiva rinuncia all'amore di una vecchia fanciulla, le cui labbra mai non furono sfiorate da un bacio, e che si era aggrappata alla sua ultima illusione con tanta più forza, quanta ne poteva derivare dalla certezza che l'esperienza era proprio l'ultima.

Nanetta d'Altuna, anima di fanciulla ardente e appassionata in un corpo non più fresco, s'innamora di Corrado Liberti, uomo sul declinare, che ebbe in passato numerose avventure amorose, ma che non vuol ora legare il proprio avvenire a una donna, incerto di poterle dare la felicità: ed è con la più grande sofferenza ch'ella, assetata d'amore, e che sente di aver in sè tesori d'affetto da prodigare, deve rinunciare all'uomo che ama. E di lei s'innamora, con tutto l'ardore di una prima passione, il figlio di una che fu già l'amante di Corrado, e figlio senza saperlo dello stesso Corrado: per distogliere costui da un tale amore, che non potrebbe essere che sofferenza e disinganno per entrambi, Nanetta conferma il sospetto di lui, che vide Corrado uscir di notte dalla sua camera, confessandogli di esserne l'amante. Corrado, al quale il figlio chiede spiegazioni col pretesto che Nanetta è sua cugina, giura che essa è pura; ma Nanetta dice che egli ha mentito; ed accusandosi compie il sacrificio eroico. Dopo molti anni Nanetta e il giovane cugino si incontrano ancora: lui, felice gaudente, come già suo padre; lei, triste, rassegnata alla sua amara sorte, ormai vecchia.

Anche questa volta dunque è la donna vittima dell'egoismo maschile: ferita nel suo orgoglio per la ripulsa dell'uomo, ferita nel suo amore, Nanetta è costretta a trascinar la sua esistenza vuota ed inutile di città in città, di albergo in albergo, senza posa.

*
* *

E pur nelle ultime opere drammatiche di Roberto Bracco, scritte nel periodo della guerra e che della guerra riflettono le ansie e i dolori, si ritrova questo motivo della donna vittima dell'egoismo dell'uomo.

L'Amante lontano (1916), dramma tutto soffuso di delicata poesia, si riannoda per il suo carattere e per alcuni dei suoi personaggi, a due fra le ultime e fra le migliori opere dello scrittore napoletano: a *La piccola fonte* e a *Il piccolo Santo*: specialmente la figura di « Michele » de *L'Amante lontano* ha molti punti di rassomiglianza con quella di « Valentino » de *La piccola fonte*: è l'uomo umile e buono, onesto e timido, che ha in cuore tesori d'affetto, e che non riesce a farsi amare dalla donna che ama, perchè questa ha dato a un altro, che moralmente non lo vale, il suo affetto e il suo cuore.

Michele si è innamorato di una povera, umile e sorridente fanciulla, Mirella, la figlia di una canzonettista, povero uccellino nato per gorgheggiare, sperduto nell'ambiente di una grande città, ignaro delle insidie e dei desiderî violenti che si scatenano intorno a lei. Da una turpe fiammata di desiderio per Mirella è arso Luciano, un bel giovane che nel vizio e nella crapula ha perduto non soltanto il suo ricco patrimonio ma pur la dignità del proprio nome e quella di sè stesso:

Nanetta d'Altuna, anima di fanciulla ardente e appassionata in un corpo non più fresco, s'innamora di Corrado Liberti, uomo sul declinare, che ebbe in passato numerose avventure amorose, ma che non vuol ora legare il proprio avvenire a una donna, incerto di poterle dare la felicità: ed è con la più grande sofferenza ch'ella, assetata d'amore, e che sente di aver in sè tesori d'affetto da prodigare, deve rinunciare all'uomo che ama. E di lei s'innamora, con tutto l'ardore di una prima passione, il figlio di una che fu già l'amante di Corrado, e figlio senza saperlo dello stesso Corrado: per distogliere costui da un tale amore, che non potrebbe essere che sofferenza e disinganno per entrambi, Nanetta conferma il sospetto di lui, che vide Corrado uscir di notte dalla sua camera, confessandogli di esserne l'amante. Corrado, al quale il figlio chiede spiegazioni col pretesto che Nanetta è sua cugina, giura che essa è pura; ma Nanetta dice che egli ha mentito; ed accusandosi compie il sacrificio eroico. Dopo molti anni Nanetta e il giovane cugino si incontrano ancora: lui, felice gaudente, come già suo padre; lei, triste, rassegnata alla sua amara sorte, ormai vecchia.

Anche questa volta dunque è la donna vittima dell'egoismo maschile: ferita nel suo orgoglio per la ripulsa dell'uomo, ferita nel suo amore, Nanetta è costretta a trascinar la sua esistenza vuota ed inutile di città in città, di albergo in albergo, senza posa.

***

E pur nelle ultime opere drammatiche di Roberto Bracco, scritte nel periodo della guerra e che della guerra riflettono le ansie e i dolori, si ritrova questo motivo della donna vittima dell'egoismo dell'uomo.

L'Amante lontano (1916), dramma tutto soffuso di delicata poesia, si riannoda per il suo carattere e per alcuni dei suoi personaggi, a due fra le ultime e fra le migliori opere dello scrittore napoletano: a *La piccola fonte* e a *Il piccolo Santo*: specialmente la figura di « Michele » de *L'Amante lontano* ha molti punti di rassomiglianza con quella di « Valentino » de *La piccola fonte*: è l'uomo umile e buono, onesto e timido, che ha in cuore tesori d'affetto, e che non riesce a farsi amare dalla donna che ama, perchè questa ha dato a un altro, che moralmente non lo vale, il suo affetto e il suo cuore.

Michele si è innamorato di una povera, umile e sorridente fanciulla, Mirella, la figlia di una canzonettista, povero uccellino nato per gorgheggiare, sperduto nell'ambiente di una grande città, ignaro delle insidie e dei desiderî violenti che si scatenano intorno a lei. Da una turpe fiammata di desiderio per Mirella è arso Luciano, un bel giovane che nel vizio e nella crapula ha perduto non soltanto il suo ricco patrimonio ma pur la dignità del proprio nome e quella di sè stesso:

incosciente del male che semina intorno a sè, ha sedotta una povera creatura, e l'ha resa madre: ed ora, nel momento in cui sta per partire per la guerra, tenta ghermire il piccolo corpo, ancora puro, di Mirella: ne è impedito da Michele.

Questi ama Mirella, e sta per farla sua moglie, felice di poterla render sicura dell'avvenire, di poterla proteggere e difendere: egli ben intuisce che la fiammata di desiderio non impunemente passò su Mirella, e non riesce a sottrarsi a un sentimento di gelosia e di sorda invidia contro Luciano.

Ma Luciano è morto in guerra, ed allora, per questa morte, il bel sogno di felicità del povero Michele svanisce per sempre: egli ben *sente* che Mirella ha dato il suo cuore al bell'ufficialetto che l'ha desiderata: l'amore si è in lei rivelato per la lontananza: la morte eroica sul campo dell'uomo che voleva ghermirla ha quasi purificato questo sentimento, che era sorto da un basso e volgare appetito dei sensi.

Nell'esprimere questa delicata rinunzia di Michele a un amore che formava tutta la sua gioia, il Bracco è artista di una squisitezza di analisi veramente rara: il 3.° atto, nel quale Michele e Mirella mettono a nudo la propria anima, quasi senza parlarsi, è tutto soffuso della grande tristezza delle rinunzie definitive.

Il personaggio episodico di Carmela Scitti, la donna resa madre e poi abbandonata da Luciano, lo ritroviamo con più ampio sviluppo in un altro

dramma ispirato dalla guerra, in dialetto napoletano: *Ll' uocchie cunzacrate* (1916).

Carmela si chiama qui Filomena Schisano: ragazza onesta, è stata sedotta da Ferdinando Anfrosino, e poi abbandonata: con l'animo pieno d'odio per colui che la disonorò, ella è ora l'amante di un altro uomo, che per lei si rovina, e lascia nella miseria la moglie e i figli: ma che le importa? essa vuol far soffrire agli altri quanto ha sofferto lei: solito ragionamento della donna perduta, generato dall'odio e dal rancore.

Ma allorchè a Filomena Schisano, fatta cupa dal desiderio di vendetta, riappare colui che ella non aveva mai cessato di amare, privo degli occhi, di quei terribili occhi che l'avevano ammaliata e perduta, un miracolo si compie: Ferdinando, lo spensierato seduttore di un tempo, purificato dal dolore, chiede, per la pace della propria anima, una parola di perdono a colei che abbandonò e che fece soffrire per lunghi anni, nell'incosciente egoismo dei sensi soddisfatti: la guerra, che ha fatto tanti miracoli, ha fatto anche quello di cambiar l'animo e la coscienza del frivolo amante di Filomena: e come Carmela Scitti de *L'Amante lontano* perdona a Luciano morto, così Filomena Schisano apre le braccia a Ferdinando cieco.

Anche qui Roberto Bracco, con la sua bella arte semplice, che ingrandisce, che vivifica, che nobilita le più umili persone e le più basse condizioni, ha, in questo risveglio all'amore di Fi-

lomena Schisano, tòcchi di un' incomparabile delicatezza.

E questo dramma, di carattere e di ambiente così schiettamente napoletani, ben si riannoda alle più poetiche e commoventi scene di *Sperduti nel buio* e di *Nellina*.

« Riverberi della guerra » chiamò Bracco questi drammi, nei quali è comune il motivo della rigenerazione, della purificazione per la guerra: ed altre due piccole scene possono esser qui raggruppate, generate nello stesso periodo, ispirate alla stessa pura fonte: *La Culla* e *L' internazionale*.

La situazione del drammetto intitolato: *La Culla* (1918) — « non destinato alle scene », avverte l'autore — è questa: un ufficiale del genio è l'amante di una donna tedesca, che rivela ai nostri nemici l'esistenza di una mina, sì da farla distruggere con i loro tiri ben aggiustati: scoperta, la donna chiede all'ufficiale di ucciderla o di lasciarla partire; ma non vuole essere denunciata: e poichè l'ufficiale non acconsente, ella dichiara che si farà giustizia da sè: prima di andar incontro alla Morte, lascia all'ufficiale il proprio bambino: di quello almeno avranno pietà.... E il tenente, chinandosi sulla culla a baciare il piccolo essere fragile e innocente, dice infatti: « Oh! no!... Tu non sarai un nostro nemico ».

Tenue motivo sentimentale, di grande delicatezza, che il geniale scrittore napoletano ha saputo cogliere da un ambiente aspro di vita di

guerra: e l'ambiente è pur esso reso con molta sobrietà di tinte, senza vana retorica, semplicemente.

Un piccolo spunto sentimentale offre l'argomento alla commediola intitolata: *L' internazionale* (1915).

Una canzonettista, che, per la sua professione, ha avuto rapporti intimi e confidenziali con dei giovani delle principali città d'Europa, mantiene con costoro una seguíta corrispondenza anche durante la guerra, anche ora che sono ufficiali, e di nazioni nemiche.... Perciò viene sospettata di spionaggio: ma riesce facilmente a persuadere il Commissario di polizia, venuto ad investigare, che ella ha mantenuti i rapporti epistolari con i suddetti signori soltanto per bontà di cuore: per portar loro una parola di consolazione, di riconoscente amicizia.

Molte delle novelle del volume intitolato: *Ombre cinesi* (1920) sono anche esse « impressioni » o « sensazioni » di guerra: un senso amaro di volontà impotente le pervade: in *Suo figlio*, ne *Il fantoccio*, ne *Il gobbo*, ne *Le nozze di Pietruccio*, in *Vivere*, è specialmente il desiderio di essere comunque utile alla patria che si infrange contro ostacoli materiali o contingenze morali, le quali ne rendono l'attuazione impossibile: talvolta è nella stessa volontà del protagonista che deve ricercarsi l'ostacolo: e nel cogliere questo senso di disagio, di malessere morale, il Bracco si rivela anco una volta acutissimo psicologo.

Talvolta è invece il ricordo della guerra che si sta combattendo, che nobilita e purifica ogni altro sentimento: anche l'amore passa in seconda linea — l'amore sensuale, carnale, il rapido desiderio che corre dall'uomo alla donna e.... viceversa — anche quella galante schermaglia di frasi amorose, alla quale ogni buon meridionale non sa rinunziare neppur in punto di morte, passa al secondo piano: Bracco vuol dirci che questo amabile esercizio di ogni uomo che abbia nervi e sangue, non deve esser confuso, in una promiscuità che è quasi una profanazione, con il divino amor di patria: e ce lo dice, con garbo squisito, ne *Il marito e l'amante*, ne *L'amore e la guerra*, ne *Il marito che torna*, in *Frau Sophie Herzmann - Poste restante - Wien (Austria)*.

Un piccolo spunto sentimentale di grande delicatezza troviamo ne *La bandiera*: intensamente drammatica per la figura del protagonista, che s'intitola alla più caratteristica figura del dramma *Il piccolo Santo*, è la novella intitolata: *Barbarello*.

*
* *

In tutti i drammi di Roberto Bracco: da *Una Donna* a *L'Amante lontano*, è motivo ricorrente la pietà per la donna, spesso moralmente più in alto dell'uomo: quasi sempre facile preda del suo desiderio sensuale, oppressa dal suo egoismo, senza difesa nella società, non protetta dalle leggi create dagli uomini.

Ma non è soltanto nel Teatro drammatico che la superiorità della donna brilla di tanta viva luce: in tutto il Teatro comico di Roberto Bracco — e vi son qui dei puri gioielli di comicità fresca e sincera — la femminilità esce con la palma della vittoria: v'è dunque in tutta l'Opera dello scrittore napoletano un'unità d'ispirazione e di carattere: il femminismo di Bracco palpita nel Dramma d'anime e gorgheggia nella Commedia di costume: nel mostrare le due faccie del suo ingegno di scrittore, la drammatica e la comica, il Bracco non rinunzia alla sua idealità di moralista, e come la vita stessa mostra due aspetti: il tragico e il comico, così lo scrittore di teatro, nell'interpretarla, ora piange al dolore delle sue eroine, ora sorride maliziosamente agli intrighi galanti ch'esse si compiacciono di annodare e di sciogliere.

Nelle commedie di Bracco la donna allegramente si vendica dell'uomo, che, nei drammi, l'ha torturata e fatta soffrire: il Bracco femminista riappare dunque sott'altro aspetto nelle sue commedie più spensierate e ridanciane, nelle quali sembra voglia cercar quasi un riposo alla lenta fatica dei suoi drammi psicologici.

Nelle commedie la donna si burla graziosamente dell' uomo, perchè si sente più forte di lui: lo canzona e lo rende anche un po' ridicolo.

Nell'*Infedele* (1894), che è la sua commedia più perfetta nella forma, piena di originalità nella

situazione e squisitamente dialogata, Clara Sangiorgi prende amabilmente in giro marito e corteggiatore: trascurata dal primo, accetta un appuntamento dal secondo, e va a trovarlo nel suo appartamento di scapolo, dicendogli col suo più bel sorriso: « Eccomi qui! Seducetemi! » E poichè sopraggiunge il marito, quel bellimbusto di Gino Ricciardi, non avendo altra arma di seduzione per piegare Clara al suo desiderio, le propone un mercato: ella accetti di diventar la sua amante, ed egli le darà la chiave che varrà a farla uscire inosservata dall'appartamento. Ma Clara è troppo onesta per acconsentire: nauseata di un tale ricatto, fa entrare il marito: qui ci sono due battute impagabili: dopo aver finto con Ricciardi di esser stato d'accordo con la moglie di trovarsi da lui, Silvio Sangiorgi dice a Clara sottovoce: « Io ti ammazzerò! », e Clara: « A casa. Qui no. Però bada che da questo momento io non sono più tua moglie! »; al che l'altro: « Lo spero ». (Atto II, sc. 4.ª). Silvio crede Clara colpevole, ma pur vorrebbe ancora assaporare i suoi baci; cosicchè la dignità di donna impedisce ormai a Clara di esser ancora sua moglie: siccome egli non crede all'onestà di lei (« ecco come siete voi altri mariti! » — dice Clara — « Le vostre mogli vi sono fedeli sino all'eroismo? e voi le credete traditrici. Vi tradiscono davvero, e voi avete le traveggole! »), poichè egli la tiene con sè, nonostante la supposta colpa, ella si prenderà un amante, ma

l'amante sarà il marito: quello cioè che, fra tutti, ella preferisce, quello che le piace di più.

Anche ne *La fine dell'Amore* (1896), una moglie, dopo aver inutilmente tentato di prendersi un amante, finisce — per l'imbecillità o per l'incapacità di farsi amare dei suoi numerosi corteggiatori — col ritornare al marito. Assente costui, alla caccia di nuove avventure galanti, Anna di Fontanarosa è circondata da cinque adoratori che, secondo le intenzioni dell'autore, dovrebbero rappresentare cinque varietà ridicole della vanità e dell'impotenza maschile, cinque amatori mediocri o vili: ritornato il marito, ch'essi prendono per un amante fortunato, i cinque stanno per andarsene, per lasciar libero il campo (Arturo, il marito, dice allora ad Anna: « Che sciocchi!... tutti e cinque! », ed Anna replica: « Tutti e sei! »): ma allorchè vengono a sapere che l'intruso è il marito, rimangono: ad uno, al Conte Sandro Dionigi, Anna dà un appuntamento, ed al giunger del marito lo nasconde in un armadio, ma il marito non crede all'esistenza di un amante nell'appartamento, ed il Conte da parte sua, temendo le conseguenze, non chiede di meglio che di andarsene.... Cosicchè anche Anna, come Clara, ritorna, ma questa volta forzatamente, al marito: la conclusione morale della commedia con le parole di Anna: « E dicono che sia così difficile il serbarsi oneste! » segna il definitivo crollo della galanteria.

Anche in *Un' avventura di viaggio* (1887) un

lever-de-rideau argutissimo, di una buona comicità di situazione, una moglie accetta l'invito in casa di uno scapolo, soltanto allorchè viene a sapere che l'appartamento è quello del marito, da lei separato ma ch' ella ama tuttora: appartamento che egli riserba alle sue avventure galanti. La commediola annunzia in certo qual modo l'*Infedele*; ed anche qui la moglie dimentica e perdona.

Oneste dunque le mogli delle commedie di Bracco, ma per forza maggiore: per imbecillità o per viltà di corteggiatori, che non valgono (come spesso succede) il marito: onesta Clara di *Infedele*, onesta Anna de *La fine dell'Amore*, onesta Bianca di *Un'avventura di viaggio....*

Sino a che dunque il marito tradisce o colpisce la donna nella sua delicatezza, la moglie sa ancora conservarsi fedele; non così quando, sposata giovanissima ad un marito troppo vecchio, il suo temperamento esuberante richiede quel fisiologico esercizio che il matrimonio suol promettere alla fanciulla.

Fra le donne del Teatro di Bracco, meridionali un po' sensuali e tutte portate, quale più quale meno, al giuoco dell'amore, la Tilde Ricchetti de *Il frutto acerbo* (1904) tiene il primato per la ricchezza del temperamento: il Bracco l'ha voluta plasmata di quell'esuberanza di vitalità che circola nelle vene di chi ha il sangue ricco di globuli rossi: quella carnalità, che spira nel 3.° atto del *Trionfo*, nel 3.° di *Maternità* e in qualche scena del *Piccolo Santo*, ricorre qui in quasi ogni scena della commedia: il materialismo del Bracco trova qui la sua più alta espressione.

Tilde, costretta, dalla quasi completa astinenza del marito, a cadere nelle braccia di un giovane amante, fanciullone inesperto ma ardente, non vuole che il delitto di unire le venti fresche primavere di una fanciulla con gli stanchi cinquant'anni di un uomo che ha già troppo spremuto dai piaceri della vita, più si ripeta: e poichè ella ebbe già a soffrire per un matrimonio troppo disuguale per età, si ribella a che lo stesso errore si ripeta per la sua sorella minore, Bice: costei, presa alle seduzioni stanche di un amico del marito di Tilde, non s'avvede del pericolo in cui sta per cadere; a tempo ve la ritrae Tilde, col vestirsi da educanda, ed eccitar i sensi del tardo amatore, mostrando così alla sorella come non già la persona egli amasse in lei, bensì la seduzione dei suoi diciott' anni, il gusto del « frutto acerbo », tanto più saporito quanto meno la bocca è atta a morderlo.

Questo motivo della sproporzione dell' età era stato già accennato in una piccola novella (*L'articolo 8*), ridotta poi per la scena con il titolo *Fiori d'arancio* (1898): anche qui un vecchio professore s'innamora di una sua troppo giovane scolara....

L'egoismo maschile appare anche in un atto unico dal titolo: *Uno degli onesti* (1900): l'amante di una donna sposata non ammette che avvenga

la separazione fra i coniugi, non volendo compromessa la propria tranquillità.

Un'altra adultera è la moglie della commedia: *Ad armi corte* (1910), piccolo *lever-de-rideau,* nel quale una *cocotte* minaccia alla moglie di rivelar la sua relazione al marito, ove ella non licenzi l'amante, che è poi l'amante di lei: e si vale di una lettera smarrita....

Il perfetto amore (1910) è una variazione sul tema dell'amore, che si dilunga per tre atti, una schermaglia galante di motti, un *marivaudage* gustosissimo: la commedia è a due soli personaggi: il Bracco diede qui prova della sua grande virtuosità di dialoghista, sapendo interessare unicamente per la grazia e la comicità della forma, chè oltremodo tenue è l'argomento: la commedia di Ugo ed Elena, del giovanotto intraprendente e della vedovella che non cerca di meglio che di farsi consolare, è abbastanza comune; soltanto il Bracco ha voluto chiuderla con un matrimonio, il quale legittimi un'unione che ha tutti i motivi per credersi fortunata: e nel mostrar come Elena sappia condur Ugo a tale soluzione, ancora una volta ha voluto il Bracco far apparire la superiorità della donna.

Carattere comune dunque delle commedie e dei drammi la femminilità: le une e gli altri si propongono cioè di dimostrare la stessa tesi: che cioè la donna è migliore dell'uomo, e se cade è soltanto per colpa di lui, marito, amante o seduttore....

Hanno la stessa fonte d'ispirazione dei drammi e delle commedie di Roberto Bracco, le sue novelle: l'arte dello scrittore napoletano non è in queste nè meno sincera, nè meno personale. Nello stesso modo che egli si rivela altrettanto abile drammaturgo, quanto esperto commediografo, così egli riesce a fissare i due lati, comico e tragico, della vita in rapidi bozzetti, che riuniti in volume, potè intitolare *Smorfie gaie* (1908) e *Smorfie tristi* (1908): più che novelle, sono brevi impressioni, scorcî di vita, rapidi sbozzi, che hanno tutto il sapore dell'acquaforte: scorcî e impressioni, che contengono in embrione tutti gli elementi di un dramma o di una commedia, e che rievocano talora quelle stesse opere che abbiamo applaudito sul teatro, annunciandone i motivi predominanti.

Nella novella intitolata: *Il neonato,* vediamo in una piazza di Napoli, di notte, aggirarsi due losche figure di miserabili: l'uno è un ladro che aggredisce e deruba un passante, l'altra una madre che abbandona il suo bambino: il ladro si ribella all'infamia di quella sciagurata, e raccoglie il neonato: sua moglie appunto desiderava un bambino: non mancheranno le cure al piccino. Non sentiamo in questa breve novella il Bracco di *Sperduti nel buio* e di *Nellina?*

In quella che si intitola: *Il fidanzato* c'è pressochè la stessa situazione che nel dramma: *Maschere*: una ragazza si uccide perchè abbandonata dall'amante, e il fidanzato viene a saper ciò dopo

che ella si è uccisa, ma non vuole che il mondo sappia il mistero di tale suicidio.

E nel *Nottambulo* sentiamo ancora il drammaturgo di *Sperduti nel buio*, l'osservatore dei costumi della sua città, il colorista magnifico, che ha saputo rievocare con tanta forza di suggestione e di poesia le miserie morali dei bassifondi napoletani.

Drammaturgo e psicologo ancora in quella novella delle *Smorfie tristi*, che s' intitola: *La Lotta*. Un vecchio di novant'anni ed una giovane sposa si trovano sepolti insieme sotto un mucchio di macerie, durante il terremoto d'Ischia: soltanto un breve pertugio è aperto alla luce, alla liberazione, alla vita: passato l'uno dei due, la vôlta sprofonderà quasi certamente, seppellendo l'altro: la giovane si fa avanti per passare: il vecchio allora si avviticchia a lei, e le preme il collo con due dita nodose, rese ancor forti dalla disperazione e dal desiderio di vivere: ed è salvo: la giovane sposa muore. In queste poche pagine c' è tanta umanità e tanta efficace sobrietà nella narrazione, da porre questa piccola novella accanto alle migliori di Maupassant.

Fra le *Smorfie gaie* c'è lo stesso buon umorismo, un po' libero e grassoccio — secondo la buona tradizione novellistica italiana, dal Boccaccio e dal Sacchetti in poi — che rende tanto piacevoli le sue commedie: in *Falsa partenza* ad esempio c' è una vera situazione da commedia, situazione della quale il Bracco si rammenterà per il suo

4.° atto de *La fine dell'amore*: il marito ritorna per sorprendere la moglie con l'amante: ella gli dice: «cerca nello spogliatoio», ed allora egli non ci crede più, sicchè l' amante può uscir indisturbato. Sembra la scena del *Boubouroche* di Courteline!

Ancor più graziosa e originale è la novella: *La Principessina*, che prende il titolo da una piccola *cocotte*, così soprannominata perchè rassomiglia ad un'autentica e impeccabile moglie di un principe napoletano. L'onestà della principessa vera fa accorrere un gran numero di clienti alla casa della principessa apocrifa; di ciò seccato, il marito prende a mantenere la *cocotte* per allontanare da lei gli amici, ed evitar in tal modo le poco piacevoli allusioni; ma la moglie crede allora che egli la inganni, e si prende un amante, sicchè il Principe, per rappresaglia, da protettore platonico della piccola *cocotte* finisce per diventarne l'amante.

Sottili e arguti casi di psicologia femminile sono studiati in *Una tazza di tè*, ne *Il primo convegno*, in *Un bacio al buio*, ove due signore, una delle quali è stata baciata nell'oscurità da un intraprendente giovanotto, negano entrambe di aver restituito il bacio, l' una facendosi scudo della propria innocenza con la presenza dell'altra.

E una situazione comicissima è in quel *Telefono Napoli-Roma*, ove la moglie, che è con l'amante, telefona al marito, parlando di quegli che appunto in quel momento è presso di lei,

mentre il marito è nello stesso punto, all'altra estremità della linea telefonica, con la moglie di lui.

Piccoli drammi e piccole commedie della vita si alternano anche nel 3.° volume delle « Smorfie gaie e Smorfie tristi », intitolato: *La Vita* e *la Favola* (1914), che raccoglie il fiore della produzione novellistica di Roberto Bracco.

Debole spesso contro le avversità della vita è il protagonista delle novelle drammatiche di Bracco: in *Che c'entra l'onore*, in *....Didone abbandonata*, ne *Il vile*, il racconto si chiude con un suicidio: un po' malinconiche sono queste novelle, dove si sente l'uomo in balía del destino, che non ha il coraggio della lotta, e si lascia sommergere alle prime difficoltà dell'esistenza. Sempre sul tema dell'amore, assai gustose sono, in questo volume, le novelle intitolate *O nulla, o tutto!*, *Liverpool-New-York*. Ed assai originale, nella sua situazione comica, la novella pubblicata recentemente in una rivista: *Il Vicemè* (1921), dove un tale sfruttà il nome celebre dello scrittore per conquistare un'avvenente americana, e finisce col chiedergli un suo lavoro « inedito » da dedicare alla bella amante.

Anche in *Ombre Cinesi* — specialmente nella novella intitolata: *La scelta* — c'è della fresca comicità, se pure in questo ultimo volume dello scrittore napoletano sempre più si accentuino una minore spontaneità di forma e una maggiore faticosità di stile, quasi che la fresca polla dalla

quale zampillarono *Infedele* e *Il frutto acerbo* stia per disseccarsi.

Bracco sempre più sembra compiacersi nell'analisi di quei sentimenti che meno appaiono all'occhio del profano: sottile indagatore delle passioni, ricercatore acuto e talvolta morboso delle sensazioni più rare e più strane, in questa sua aspra e faticosa ricerca di sentimenti complicati, talora anche il suo stile si contorce in periodi involuti ed oscuri: non sempre la prosa di Bracco è facile alla lettura, appunto perchè la ricerca di oscure pieghe dell'animo umano porta lo scrittore ad una minore semplicità di stile, ad una più faticosa ricerca delle parole più appropriate a rievocare l'idea, spesso a detrimento della freschezza dell'osservazione.

Anche nel Teatro, l'autore de *Il piccolo Santo* sempre più tende a spiritualizzare i proprî personaggi, a rendere scenicamente i più impercettibili movimenti dell'animo: e se questa morbosa ricerca della perfetta espressione artistica può talvolta andar a scapito dell'effetto teatrale, essa conferisce però all'opera drammatica una linea più nobile e più austera.

E accanto ai più foschi e cupi drammi, quasi a riposo della sua fatica, quasi per intrecciare qualche sorriso nel grigio filo della sua vita, ancora qualche allegra novelletta cade dalla sua penna feconda, qualche piacevole divagazione sull'eterno tema dell'amore, qualche storia grassoccia di adulterio.

*
* *

Situazioni audaci e libertine dunque tanto nelle novelle che nelle commedie, che però non ricordano per nulla quelle delle commedie allegre francesi; per la stessa forma della loro comicità anzi tipicamente italiane. C' è ad esempio la comicità del 2.° atto di *Infedele* che ha un carattere tutto suo, un'ironia tutta particolare, che non cela neppure quel po' d' amarezza, caratteristica dello scrittore napoletano.

L'amarezza di Bracco non è quella di Becque e degli autori della *Comédie rosse*, sorta col *Théâtre Libre*: non ne ha nè la virulenza, nè l'asprezza: se pur pessimista, come colui che da fine psicologo sa addentrarsi nelle più profonde pieghe dell'anima umana, se pur doloroso commentatore dell'egoismo maschile e della schiavitù femminile, il Bracco sa talora sorridere indulgente alle debolezze degli uomini, sa far scoppiettare la risata dipingendo le audaci galanterie dei suoi seduttori, sa rappresentare con i più freschi e gai colori (come nel 3.° atto del *Trionfo* e nel 3.° di *Maternità*) tutta l' ingenua semplicità della vita di campagna, che ristora, che rinfranca, che rinnova l'anima dolorante, sa esprimere il trionfo delle forze della natura su i corpi malati e gli spiriti turbati.

Di una elegante signorilità d'intonazione allorchè fa svolgere le sue commedie in ambienti

aristocratici, come nell'*Avventura di viaggio*, nel 2.° atto di *Sperduti nel buio*, nei primi due di *Maternità* e di *Nellina*, il Bracco sa rendere tutta la cupa tristezza della miseria vergognosa, tutta l'abiezione dei « senza tetto » nel *Don Pietro Caruso*, in *Notte di Neve*, nel 1.° e nel 3.° atto di *Sperduti nel buio*, nel *Diritto di vivere*: qualità essenziale di un autore drammatico, Roberto Bracco ha dunque un diverso stile, secondo la condizione sociale e il livello intellettuale dei personaggi che fa parlare: arguto, dialettico, un po' scettico, nobile ed elevato allorchè fa parlare personaggi di una classe elevata; umile, dimesso, popolare, allorchè porta alla ribalta gli sciagurati senza famiglia e senza pane, i miserabili del marciapiede e della taverna: in alcuni suoi drammi, tale e tanta è l'efficacia della riproduzione dell'ambiente, che ci par quasi di sentire l'odor acre di piccole stanzuccie male arieggiate e graveolenti di corpi poco lavati e di pietanze da poco prezzo.

Non fotografo, ma artista Roberto Bracco; non riproduttore schematico del nudo realismo della vita, ma vivificatore di persone e di ambienti, suscitatore di idee, poeta: motivi di una grande delicatezza di poesia sono frequenti nell'Opera di Bracco: il 4.° atto di *Maternità* e il 4.° de *I Fantasmi*, che han quasi una corrispondenza di sentimento, rievocano tutta la tristezza angosciosa della clausura, nella quale la donna vuol sepolte la propria giovinezza e il proprio dolore: motivo

squisito quello che chiude il 1.° atto della *Piccola Fonte*: Stefano e Teresa si abbracciano nel piccolo giardino dinanzi alla loro casetta; ma nel bacio dell'una c'è tutta l'umile e devota adorazione di un cuore che si abbandona, nel bacio dell'altro si sente quasi un' impressione di stanchezza, come di un uomo che largisca un dono raro: e Valentino, il parassita fedele, lancia loro dei fiori dalla terrazza della casa....

Non larghi quadri di vita tumultuosa e febbrile ci ha dato il Bracco nei suoi drammi: non il gran dramma degli affari come il Fabre de *Les Ventres dorés*, e neppure l'aspro contrasto passionale che rende attraenti i migliori drammi di Henri Bernstein: ma piuttosto la sottile analisi psicologica dell'autore di *Amoureuse*, il dramma dell'incompresa anima femminile, che in ogni sua opera ha tentato di rappresentare Georges de Porto-Riche.

Con l'autore de *Le Passé* il Bracco ha maggiori punti di contatto che con ogni altro commediografo francese: e « *Théâtre d' Amour* », come quello di Porto-Riche, potrebbe intitolarsi anche quello di Roberto Bracco. Poeta dell'amore tragico è lo scrittore napoletano nei suoi drammi, poeta dell' amore sensuale nelle sue commedie, nelle quali fa sempre capolino la satira: amaro spesso, anche in quelle commedie che hanno l'andatura più spensierata e disinvolta, triste quasi sempre per l' impotenza a creare una nuova coscienza e una nuova morale a quegli uomini,

che con la sua satira sa così spietatamente colpire.

Non un temperamento di costruttore, ma piuttosto di demolitore ha il Bracco: fieramente avverso a ciò che chiamasi comunemente morale, e che non è se non una convenzione creata dalle leggi dell' uomo (ed in ciò ricorda l'Hervieu autore de *Les Tenailles*), egli vuol sostituire alla morale strettamente borghese una più larga umanità, una più profonda pietà sociale, che si diriga verso la donna abbandonata, che si rivolga alla moglie oppressa, che sollevi e conforti la fanciulla caduta, che protegga e difenda il bambino nato fuor del matrimonio e abbandonato dai genitori. Alta moralità, che nobilita tutta l'Opera di teatro di Roberto Bracco e la pone molto al di sopra di quella di ogni altro drammaturgo italiano contemporaneo.

Sobrio e concettoso nello stile, severo nelle linee, egli sfugge quasi il successo del pubblico, laddove gli sarebbe oltremodo facile ottenerlo, ove concedesse a lui: egli evita perciò con ogni studio l'effetto scenico, quando esso sia provocato artificiosamente per ottener gli applausi, e non sia naturale, logica conseguenza della situazione presentata: nel suo Teatro cercherebbesi invano un colpo di scena, che non sia la soluzione logica di un conflitto passionale, il cozzo violento di due caratteri o di due coscienze.

In questa austerità dell'arte di Roberto Bracco sta la causa della scarsa popolarità del suo Tea-

tro: piuttosto che abbassarsi alla folla, l'autore de *Il piccolo Santo* preferisce sollevarla a sè con la bellezza e la sincerità delle sue azioni sceniche: talvolta — come è accaduto per l'ultimo atto di *Nemmeno un bacio* — egli aggiunge ad un dramma già compiutamente svolto un episodio quasi staccato dall'azione e che, per il comune degli spettatori, nulla significa, ma che invece, secondo la sua visione d'arte, completa e quasi riassume il dramma stesso: in quel contrasto volutamente stridente della vecchia zitella, ormai negata all'amore, che si ritrova in un gaio crocchio di allegre donnine, festeggianti il ritorno del galante cugino, dopo il felice esito di un duello, c'è tutta la conclusione del dramma: in quell'epilogo, che si svolge a tant'anni di distanza dal 3.° atto, la tragedia dell'anima della vecchia fanciulla si completa e si definisce: ma il richiamo, forse troppo sottile, ai più sfugge.

Roberto Bracco è oggi giunto alla sua piena maturità di scrittore: la sua arte non ha più le titubanze e i tentennamenti delle prime opere: due fra i suoi ultimi drammi: *Il piccolo Santo* e *Nemmeno un bacio* rivelano una nobiltà di intenzioni che si allea alla più esperta conoscenza dei segreti della scena.

L'Opera letteraria di Bracco, che comprende novelle e poesie vernacole, drammi e commedie, che va dalla canzonetta e dalla piccola scena da caffè-concerto (*Dopo il Veglione* o *Viceversa,* 1893) alla pura tragedia d'anime (*Il piccolo Santo*), rispec-

chia la versatilità dello scrittore: in quest'Opera c'è tutta la gamma delle sensazioni e delle passioni umane.

Lavoratore silenzioso, alieno da ogni rumore intorno a sè, dotato di una sensibilità quasi femminea, che lo rende quasi malato per ogni giudizio men che benevolo intorno ad una sua opera, ma anche però giudice severo delle cose proprie, quando esse non rispondano all'ideale artistico che egli cerca perseguire, Roberto Bracco, vinta quella irrequietezza e quella scontentezza interiore — che è propria del resto dei soli veri artisti — potrà darci ancora più di un'opera ricca di succhi vitali e non destinata a morire: dall'autore geniale e fecondo di tante deliziose commedie e di tante tragedie magnifiche di umanità è lecito aspettarci ancora qualche dramma di grande nobiltà: le stravaganze di derivazione futuristica, ora di moda sul teatro, non potranno sommergere quelle opere che han le loro radici negli eterni sentimenti umani, non potranno far dimenticare la delicata poesia di una *Piccola fonte* o l'austera drammaticità di un *Piccolo Santo.*

MARCO PRAGA

Figlio di un poeta romantico, di uno degli ultimi di quella scapigliata *bohème* romantica milanese, Marco Praga è la negazione del romantico: se pur talora egli concesse al gusto del pubblico, quasi mai (salvo forse in alcune scene de *L'Erede*) accarezzò le tendenze romantico-sentimentali di una parte di esso.

Suo padre, Emilio Praga, uno degli ultimi epigoni del Prati — sul quale il romanticismo di Murger non passò senza lasciar qualche traccia — attraverso stravaganze e scorrettezze, rivelò in *Tavolozza,* in *Penombre*, in *Fiabe e Leggende*, in *Trasparenze*, vera ispirazione poetica, ed anche un certo buon gusto nella pittura dell'ambiente: minor fama lascia di sè come autore di teatro: di alcuni suoi libretti d'opera (*Edoardo Dantès*, in collaborazione con Ferdinando Fontana; *Atala, Il Viandante*) e di alcuni suoi drammi (*Paolo,* in un prologo e 5 atti, *Altri tempi!*, in 4 atti in versi — dramma cinquecentesco di ambiente spagnuolo — e *Fantasma*) si rammentano oggi appena i titoli: più curiosa a ricordare la collaborazione di Emilio Praga con il glorioso Maestro autore del *Mefistofele,* con Arrigo Boito, per una commedia in 5 atti in

prosa: *Le Madri Galanti,* che fu rappresentata al « Carignano » di Torino nel 1863.

Il futuro autore de *Le Vergini*, se non ereditò dal padre l'attitudine al teatro, certamente ne ebbe trasfuso nel sangue l'amore alla letteratura: pur non avendo potuto partecipare al cenacolo artistico, raggruppantesi intorno al padre (chè questi morì a soli 36 anni, quando il figlio ne contava appena dodici), pur dovette, nelle prime impressioni infantili, sentir il fascino di quella vita grande e libera del poeta, vita nella quale una bella immagine conta più di un bell'appartamento confortabile, e un bel verso spesso compensa un buon pranzo mancato.

Come correttivo alla scapigliatura paterna, Marco Praga diventa ragioniere, e si impiega in un'Opera Pia: contemporaneamente però tenta il teatro: dapprima con un dramma, in collaborazione con Virgilio Colombo (*Le due case*), che fa fiasco, poi da solo con un piccolo dramma in un atto (*L'amico*), che piace.

L'amico (1886) non ha un grande valore d'arte, ma rivela già, nella sua secchezza drammatica, l'uomo di teatro per eccellenza che sarà Praga, rivela in germe quelle che saranno le caratteristiche migliori del commediografo milanese: analisi profonda del carattere femminile, sobrietà concettosa del dialogo, facoltà di osservazione chiara, netta, precisa, e attitudine a riprodurre la realtà della vita con pochi segni caratteristici.

Ne *L'amico* c'è la situazione tragica di una donna, che per la paura di esser compromessa dalle lettere di un amante morto, finisce col rivelare al marito la propria colpa: accorre alla casa dell'amante, per impadronirsi, complice il servo, delle lettere; ma trova qui il marito, che è incaricato dalla madre del morto, come l'amico più fedele di lui, di provvedere agli interessi, alle cure più delicate: se ci fossero carte importanti, lettere da bruciare.... Il marito interroga la moglie sul motivo della sua presenza nell'appartamento dell'amico: ella si turba, vorrebbe allontanarlo da lì, per rimanere sola; poi, visto inutile ogni strattagemma, si decide a confessare che era venuta per riprendere le lettere di un'amica, una donna maritata, che non vuol essere compromessa: il marito sospetta, intuisce la verità, alla fine apre il plico, contenente le lettere, sul quale pur c'era la menzione: « da distruggere senza aprire.... ». E scaccia la moglie, portandosi via la bambina. Allorchè la verità cruda, brutale, disgustosa, appare agli occhi di quel marito troppo fiducioso, di quel marito, che tutti avrebbe sospettato fuor che l'amico, non grida, non gemiti, non tirate sull'onore ci fa sentire il Praga: poche parole, aspre, violente, implacabili, che schiaffeggiano, che definiscono la situazione: « infame!... Se io ti ammazzassi! », poi: « Vattene! — Non ti ammazzo, non ti faccio nulla, vattene! »

In questa concisione è tutta l'arte del Praga. E questo drammetto, arido e violento, rivela un

altro lato caratteristico dell' ingegno praghiano: la totale assenza di pietà: artisticamente indifferente alle passioni dei suoi personaggi, osservatore acuto e personale dei vizî e dei difetti umani, egli non sente simpatia per quei personaggi che sa dipingere spesso con tanta forza rappresentativa.

L'amico era qualcosa di più che una buona promessa: era già l'affermazione di un talento drammatico personalissimo: la sicurezza con la quale quel giovane di ventitrè anni sapeva impostare i caratteri, tagliar le scene, spezzettare il dialogo, era già indizio di un'attitudine drammatica non mediocre.

Disgraziatamente le opere venute dopo non ebbero pari successo: *Giuliana, L'incanto, Mater dolorosa* (dall'omonimo romanzo di Gerolamo Rovetta) ritardavano di tre anni l'ascesa alla gloria del giovane commediografo così felicemente dotato.

*
* *

Le Vergini, rappresentata nell' '89 con grande successo, confermava la fiducia che il commediografo aveva, per il dramma *L'amico,* saputo ispirare: è questa una delle migliori commedie del Praga: per la pittura esatta del costume, tipicamente realista; per la descrizione di un ambiente caratteristico della sua Milano, se non proprio dialettale, regionale: ma viva nei caratteri e nelle

macchiette, originale nella situazione, fresca nell'osservazione, profondamente umana.

Siamo in casa di una vedova, che ha tre figlie da marito: un ambiente un po' equivoco, se non proprio immorale: la casa è frequentata da soli uomini, i quali si permettono con le ragazze qualche confidenza, senza però mai oltrepassare un certo limite: Selene e Ninì, belle e graziose, hanno voglia di divertirsi e si abbandonano facilmente ai piaceri del *flirt;* l'altra figlia, Paolina, è invece seria e riservata. Marcel Prévost intitolerà, in un romanzo famoso, *demi-vierges* queste che Praga ironicamente chiama *vergini*: siamo nello stesso ambiente! Selene e Ninì hanno il loro piano: l' una cerca di farsi sposare dal vecchio e rammollito marchese Zoppi; l'altra vuol diventare artista lirica: per intanto prende delle lezioni di canto.

Dario, un giovane buono ed onesto, un po' ingenuo e poco esperto del mondo, s' innamora di Paolina, la quale mostra di corrispondere al suo amore; e, vedendola tanto diversa dalle sorelle, sarebbe disposto anche a condurla all'altare: Paolina cerca dissuadernelo, ma inutilmente, chè, con l' insistenza degli innamorati ardenti, Dario stabilisce la data del matrimonio: soltanto allorchè si annunzia il signor Vercellini, che quella vecchia pazza della madre ha avuto la malaugurata idea di invitare come testimonio, Paolina osa confessar il mistero della sua vita: in una ribellione del suo essere, intimamente onesta, ella

confessa a Dario d'esser stata l'amante di Vercellini. Il matrimonio è andato in fumo: Dario non sente tutta la bellezza morale di questa confessione, tanto più dolorosa all'animo della fanciulla, in quanto ella è sinceramente innamorata di lui; anzi le propone brutalmente di diventar la sua amante: Paolina lo lascia partire: offesa nel più intimo del suo animo per la volgarità della proposta, non potrà mai più esser sua. Chi la obbligava alla confessione? egli avrebbe potuto ignorar sempre la verità: fu dunque per un sentimento di pudore, per onestà, che non volle sposarlo, e che rinunziò così per sempre ad una posizione sicura, ad una vita tranquilla, alla felicità: ieri ancora egli avrebbe avuto il diritto di insultarla, oggi no.

Ne *La moglie ideale*, rappresentata l'anno dopo *Le Vergini*, Praga ha voluto, con ironia anche maggiore, porre a contrasto alla colpa della donna la viltà dell' uomo: ironico, sarcastico quasi sempre, talvolta sin negli stessi titoli delle commedie (*L'amico, Le Vergini, La moglie ideale*), violento ed aspro spesso nel presentar la commedia delle convenzioni sociali, e nel mettere a nudo le ferite sanguinanti che produce l'amore nelle anime umane, in questa sua *Moglie ideale* il Praga ha voluto rappresentare, nella donna che fa felice il marito pur ingannandolo, l' adultera moderna, frutto della società contemporanea. Così la definisce infatti l'avvocato Costanzo Monticelli, l'« Oliviero de Jalin » della commedia, portavoce delle

idee dell'autore, e un po' l'autore stesso: « Penso che voi siete la donna moderna, che ragiona. Ed è in voi uno strano ma benefico equilibrio tra l'amore per un uomo e l'affetto per la vostra casa » (A. III, sc. 3.ª).

Giulia, moglie dell' agente di cambio Andrea Campiani, è l'amante di Gustavo Velati: l' uno e l'altro vivono nella più perfetta felicità, poichè la donna sa conciliare il suo amore, calmo, sereno e tranquillo, per il marito, per il bambino, per la casa, con l'amore extra-coniugale, più ardente e sensuale: mai però questo secondo deve imporsi al primo, nè invaderne il terreno: la bella sicurezza nella fiducia del marito non è mai scossa, nè turbata, in questa donna ammirevole di calma e di sangue freddo. Sembrami che il Praga abbia qui côlto le caratteristiche essenziali di tali amori, abbia sintetizzato ammirevolmente l'adulterio borghese: l'amante non rappresenta infatti per tali donne nulla di più di una serata di teatro, di un ballo, di una villeggiatura al mare: anzi è il naturale complemento di tali passatempi: è un diversivo alla monotonia della vita coniugale. E la donna non dà un' importanza soverchia ad avventure consimili: messa nell'alternativa fra il marito e l'amante, non esiterebbe un sol momento nel sacrificare il secondo.

Naturalmente scaltra e astuta, la Giulia del Praga è la più femminilmente donna, ma anche il personaggio più amorale di tutto il suo Teatro. Il suo carattere ci preoccupa, ci turba: ora sem-

bra innamoratissima di Gustavo, ora dice di non esserlo più, giacchè egli si deve sposare: quale amore è il suo? era sincera prima o è sincera dopo? probabilmente tutte e due le volte. Come ogni donna, ella è soprattutto offesa nel suo amor proprio, per esser stata lasciata dall'amante, ed allorchè, andata, con quell'incoscienza caratteristica della donna, nella *garçonnière* dell'amante, e sorpresa lì dal marito, apprende dalla bocca di lui che l'altro si sposa, ella si oppone al suo matrimonio soprattutto per dispetto: trovatasi sola con l'amante: « non credere di sposarla! » — gli dice, gettandogli in faccia il manicotto. Poi, cambia idea: acconsente al matrimonio, poichè vede che non potrebbe far nulla per impedirlo, esige soltanto che egli non interrompa bruscamente le sue visite: a lei importa che il marito, che la trovò in casa di lui, non sospetti la sua colpa: « ho fatto tanto per non compromettermi durante questa relazione, non voglio mica compromettermi ora che è finita » — ella dice (A. III, sc. 1.ª): che egli diradi le sue visite un po' alla volta....

Si riavvicinò questa commedia di Praga alla *Giacinta* di Capuana: ma fra le due non v'è altra comunanza che nella situazione di una donna che tradisce il marito e che è abbandonata dall'amante. Maggiori sono i punti di contatto fra *La Moglie ideale* e *La Parisienne* di Henri Becque: fra le due commedie v'è infatti un'aria di famiglia, che le rende assai simili nella situazione

come nei caratteri. Allorchè apparve alle scene la commedia italiana, alcuni critici gridarono al plagio, i più benevoli chiamarono imitazione o influenza ciò che non era che un'affinità spirituale, che una corrispondenza di visione scenica. Per la verità, Marco Praga non aveva mai letta, nè sentita a teatro *La Parisienne* prima d'aver scritto *La Moglie ideale*: ma ciò che si può dire, osservando le caratteristiche del Teatro di Becque e del Teatro di Praga, è che i due commediografi hanno la stessa visione scenica, hanno lo stesso temperamento: aspri, angolosi, brutali talvolta; i personaggi dell'uno e dell'altro scrittore non sono fatti per ispirar la simpatia e la pietà: caratteristica comune di Becque e di Praga l'amarezza.

* * *

I drammi successivi: *L'Innamorata*, *Alleluja*, *L'Erede*, *La mamma*, pur conservando in diverso grado le caratteristiche migliori della « maniera praghiana », non hanno la bella semplicità di linea, nè la freschezza d'osservazione delle due commedie precedenti.

Ne *L'Innamorata* (1891) il Praga ha voluto rappresentar in un personaggio femminile l'amore esclusivo, assoluto, assorbente, egoistico, che vive oltre la Morte. Soltanto che l'amor coniugale non è troppo fortunato sul Teatro (come del resto, spesso nella vita): e quell'Eugenia che adora il marito sino a perdonargli i numerosi strappi alla

fede coniugale, purchè egli ritorni a lei, vede infrangersi la propria affettività contro l'inganno e il tradimento. Non sospetta che l'ultima avventura sia la più grave: Alberto, il marito, è l'amante della moglie di Fabio, un amico fraterno di Eugenia, al quale essa vuol risparmiare un dolore, col non rivelargli la colpa della moglie. Alberto lascia credere ad Eugenia di aver troncata la relazione con la moglie di Fabio, soltanto per poter riavere le lettere di lei, che Eugenia ha trovate in un cassetto e che non vuol consegnare: simulando una riconciliazione, riesce ad ottenerle, ed appena avutele va a raggiungere l'amante (questo motivo ricorda quello del 2.° atto della *Vierge folle* di Bataille: la fiducia ricompensata col tradimento: nè si penserà che il commediografo francese abbia plagiato questa commedia di Praga, che probabilmente neppur conosceva: coincidenze!...). Eugenia telegrafa a Fabio di ritornare; ed ha scritto alla moglie di lui, scongiurandola a restituirle il marito, ma, da una lettera di Alberto, ben s'avvede che egli ama solo l'altra, ed al colmo della sofferenza s'uccide: « muoio per dividervi » — dice, e si rifiuta di perdonare al marito. La nobiltà del carattere di Eugenia, che ama, ma non perdona l'ultima offesa, contrapposto alla volgarità morale di Alberto, che per decidere la moglie di Fabio a divenir la sua amante, le dà a credere che Fabio sia l'amante della moglie, forniva al Praga un eccellente contrasto drammatico: e in più di una

scena troviamo infatti anco una volta l'acuto e profondo analista della passione umana.

Ritroveremo, meglio espressa che in questa *Innamorata*, la distinzione fra corpo ed anima, fra amor sensuale e amor spirituale, ne *La Crisi*: vi riconosceremo, con maggior sviluppo psicologico, lo stesso personaggio di Eugenia in Piero Donati, il marito innamorato della moglie, pur sapendola colpevole: in genere il Praga esprime meglio l'amore nell'uomo, che nella donna: quell'agitazione, quell'ansia, quella febbre dell'innamorato è descritta assai meglio in Alberto e in Piero Donati, che in Eugenia: sì ne *L'Innamorata* che ne *La Crisi* abbiamo dunque la tragedia dell'amor coniugale, là per l'amore della donna e per l'adulterio del marito, qui per l'adulterio della donna e per l'amore irrimediabile del marito: tragico nella prima delle due commedie, a lieto fine nella seconda.

Ne *L'Innamorata* il Praga non ha più quella bella sicurezza di sceneggiatura, che è uno dei suoi pregi maggiori: la commedia è tagliata un po' schematicamente (ad esempio, quasi ogni atto si chiude con una scena a due, fra Alberto ed Eugenia), ed i particolari non sono tutti necessarî al proceder dell'azione principale.

L'Erede (1893) ha un'aria di famiglia con la *Dénise* dumasiana: e, come già ho detto, è questa forse la commedia che, per il suo carattere, più contrasta col resto del suo Teatro: il più crudo realismo, che ha il suo massimo sviluppo alla

fede coniugale, purchè egli ritorni a lei, vede infrangersi la propria affettività contro l'inganno e il tradimento. Non sospetta che l'ultima avventura sia la più grave: Alberto, il marito, è l'amante della moglie di Fabio, un amico fraterno di Eugenia, al quale essa vuol risparmiare un dolore, col non rivelargli la colpa della moglie. Alberto lascia credere ad Eugenia di aver troncata la relazione con la moglie di Fabio, soltanto per poter riavere le lettere di lei, che Eugenia ha trovate in un cassetto e che non vuol consegnare: simulando una riconciliazione, riesce ad ottenerle, ed appena avutele va a raggiungere l'amante (questo motivo ricorda quello del 2.° atto della *Vierge folle* di Bataille: la fiducia ricompensata col tradimento: nè si penserà che il commediografo francese abbia plagiato questa commedia di Praga, che probabilmente neppur conosceva: coincidenze !...). Eugenia telegrafa a Fabio di ritornare; ed ha scritto alla moglie di lui, scongiurandola a restituirle il marito, ma, da una lettera di Alberto, ben s' avvede che egli ama solo l'altra, ed al colmo della sofferenza s'uccide: « muoio per dividervi » — dice, e si rifiuta di perdonare al marito. La nobiltà del carattere di Eugenia, che ama, ma non perdona l' ultima offesa, contrapposto alla volgarità morale di Alberto, che per decidere la moglie di Fabio a divenir la sua amante, le dà a credere che Fabio sia l'amante della moglie, forniva al Praga un eccellente contrasto drammatico: e in più di una

scena troviamo infatti anco una volta l' acuto e profondo analista della passione umana.

Ritroveremo, meglio espressa che in questa *Innamorata*, la distinzione fra corpo ed anima, fra amor sensuale e amor spirituale, ne *La Crisi*: vi riconosceremo, con maggior sviluppo psicologico, lo stesso personaggio di Eugenia in Piero Donati, il marito innamorato della moglie, pur sapendola colpevole: in genere il Praga esprime meglio l'amore nell' uomo, che nella donna: quell'agitazione, quell'ansia, quella febbre dell'innamorato è descritta assai meglio in Alberto e in Piero Donati, che in Eugenia: sì ne *L' Innamorata* che ne *La Crisi* abbiamo dunque la tragedia dell'amor coniugale, là per l'amore della donna e per l'adulterio del marito, qui per l'adulterio della donna e per l'amore irrimediabile del marito: tragico nella prima delle due commedie, a lieto fine nella seconda.

Ne *L'Innamorata* il Praga non ha più quella bella sicurezza di sceneggiatura, che è uno dei suoi pregi maggiori: la commedia è tagliata un po' schematicamente (ad esempio, quasi ogni atto si chiude con una scena a due, fra Alberto ed Eugenia), ed i particolari non sono tutti necessarî al proceder dell'azione principale.

L' Erede (1893) ha un'aria di famiglia con la *Dénise* dumasiana: e, come già ho detto, è questa forse la commedia che, per il suo carattere, più contrasta col resto del suo Teatro: il più crudo realismo, che ha il suo massimo sviluppo alla

fine del prim'atto, si sdilinquisce nel più inzuccherato romanticismo negli atti susseguenti.

Il Marchese Capiago d'Arda si macchia di una colpa volgare: in un impeto di sensualità, che, nella sua ancor verde maturità, non sa reprimere, approfitta brutalmente della giovane Margherita, figlia della governante di casa, Elisabetta Sthor, più che amica sorella della giovane Marchesina Costanza: ma all'uscir dalla camera profanata della fanciulla, avendo sorpreso sul volto della propria figlia, accorsa alle grida, il disprezzo più profondo per l'atto da lui compiuto, si uccide. Costanza prende cura del bambino, nato dall'amplesso di suo padre con Margherita, e poichè la povera fanciulla è morta nel metterlo alla luce, ella farà da madre alla creatura.

L'altro figlio di Elisabetta Sthor, Carlo, venuto come direttore della fabbrica, della quale Costanza è proprietaria, s'innamora di lei, ed ella di lui: il solo ostacolo al matrimonio è la colpa del padre di Costanza, colpa che Carlo ignora: ma, alla rivelazione che causa della morte della sorella fu il padre della ragazza che egli ama, poichè l'amore è il più forte, egli sa perdonare e dimenticare. A questa soluzione che è quella di molte commedie giulebbose di « Teatro rosa », il Praga arriva non senza fatica e un po' stentatamente: con l'intervento dell'altro figlio del suicida, Gianfranco, spirito altezzoso e superbo (che pur s'inginocchia davanti alla madre di Margherita chiedendo perdono del fallo paterno) e

con quello di uno zio prete, i quali, d'accordo, si oppongono a che il bambino viva nella stessa casa ove abita Costanza.

Commedia d'intrigo, nella quale Praga sembra come impacciato e male a suo agio: simpatica nel carattere di Costanza, per quanto v'è in esso di opposizione alla morale convenzionale della società, ma incerta nello svolgimento, tentennante nello sviluppo, non sincera: scritta piuttosto con l'intenzione di ottener degli effetti di teatro, che sinceramente osservata dalla vita.

Migliore senza alcun dubbio l'*Alleluja!* (1892), per quanto anche questo dramma pecchi per l'artificiosità della fattura, e troppo forzato appaia nella ricerca del maggior effetto scenico.

L'argomento è questo: un marito tradito, che non ha voluto separarsi dalla moglie nell'interesse della figlia, viene a scoprire che il suo sacrificio fu inutile, perchè anche la figlia tradisce il proprio marito. Ha voluto il Praga in questo suo dramma, rude, aspro, angoloso, esporre la teoria dell'ereditarietà della colpa? Teoria pericolosa, che sfugge ad ogni esame rigoroso (le statistiche degli adulterii non sono facilmente controllabili!), teoria difficilmente accettabile tanto più nel caso presentatoci, in quanto la moglie adultera di Alessandro Fara è la migliore delle madri. Al caso, soltanto l'esempio della vita dissoluta della madre avrebbe potuto avere un'influenza pericolosa sulla purezza morale della figlia (per quanto drammaturghi e novellieri si affan-

nino a mostrarci proprio l'opposto: vedi *Yvette* di Maupassant, *Le Détour* di Bernstein, ecc.); ed unicamente perchè vissuta in un ambiente equivoco, senza sapere che cosa sia morale, una figlia può, per ignoranza del bene e del male, cader nella colpa; ma, nel caso di questo dramma, non c'è nulla che valga a suffragar la tesi esposta dal Praga.

Elisa, la moglie di Alessandro Fara, ha avuto un amante: il marito non ha perdonato, ma ha finto, dinanzi al mondo, di ignorar la colpa di lei, perchè la figlia crescesse in un ambiente sano ed onesto, perchè la giovinezza della fanciulla non fosse torturata dalle angoscie e dalle amarezze di una separazione fra padre e madre: maritata a un onest' uomo, di lei innamorato, la figlia, per leggerezza forse più che per amore, tradisce a sua volta il marito.

Che prova ciò? non l'avrebbe tradito, anche se sua madre fosse stata la più onesta delle mogli? Alessandro Fara ci parla di sangue avvelenato, di ereditarietà della colpa: belle frasi da teatro, non già una « tesi » logicamente accettabile. Il dramma è artificioso: il carattere del suo protagonista è però sbozzato con robusto pollice in una visione di contrasto nel personaggio stesso di un romanticismo vittorughiano (Fara è soprannominato *Alleluja*, per la sua indiavolata fantasia di un tempo ad immaginare e organizzare feste e divertimenti, ed il contrasto sta appunto in questa etichetta di buon umore, appiccicata eternamente

al nome, che stride con le angoscie e le preoccupazioni presenti): il carattere è soprattutto « teatrale », per questo contrasto interiore ed anche per quel tanto di « fatale » e di « eroico », che si rivela dalle sue azioni: predestinato ormai al dolore, scopre sin dal bel principio il suo giuoco, confessandosi ad un amico, raccontandogli tutta la sua vita passata, per esclamar dopo (A. I, sc. 2.ª): « vedrai che mi succederà qualcosa »; eroico, di quell'eroismo antipatico, di cui si fanno i *Bruti*, allorchè accusa la propria figlia al marito di lei, non volendo che si perpetui l'indulgenza per le adultere: gli argomenti dei quali Fara si giova non sono qui sufficienti per giustificare quell'atto mostruoso.

Artificio teatrale anche allorchè Eva, la figlia adultera, si getta fra le braccia della madre dicendole che potrebbe abbracciar suo figlio, tanto si sente pura, come sua madre in quel momento abbraccia lei, non ignorando il pubblico che anche la madre è stata infedele al marito: artificî dei quali soltanto però un autore estremamente abile ed esperto quale è il Praga sa e può valersi.

Di fronte ad espedienti non sempre felici, dei quali questo dramma abbonda, v'è nell'*Alleluja* una bella rudezza di dialogo, una forza di commozione, ottenuta con la massima semplicità di mezzi, ed una sapienza nel mantener vivo l'interesse, qualità queste di prim'ordine in un autore di teatro, e che fanno di quest' opera una delle

più spesso ricercate dalla virtuosità di interpreti intelligenti ed una delle più fortunate per numero di rappresentazioni.

Anche in questo, come in quasi tutti i suoi drammi, Marco Praga spezza una lancia in favore di una morale più alta e più universale che non sia quella dei pregiudizî e delle convenzioni sociali: quel Flaviano Conte, cognato di Eva, parassita ozioso, spadaccino, sempre a cavallo sulle questioni di onore, è nel dramma del Praga uno dei tipi più felicemente côlti dalla vita e più pittorescamente disegnati, in pochi tratti sicuri e decisi.

Anche nelle sue opere meno perfette, anche attraverso inverosimiglianze, artificiosità ed errori, l'autore de *Le Vergini* sa dunque esprimere con bella sincerità di immagini il risultato delle sue acute osservazioni di psicologo e di uomo di mondo. Giacchè il Praga è uno dei pochi autori italiani che viva a contatto della vita sociale, che senta, a traverso le conversazioni delle persone che incontra, o con le quali ha quotidiani rapporti, come consigliere municipale della sua Milano, o come direttore generale della Società degli Autori, o direttore di una delle migliori Compagnie drammatiche italiane, il palpitar di diverse vite, di diverse ambizioni, di diversi desiderî. Egli stesso ha confessato di non aver cultura: ed è vero, se per cultura si debba intendere l'aver studiato i classici, l'esser impallidito sui libri (il ragioniere Praga non dev'essere un

grande erudito!); non è più tanto esatto, se con questa parola s'intenda l'esser a giorno di ogni questione della vita contemporanea: l'osservazione della vita è per il commediografo uno studio ben più interessante e mille volte più utile di quanto possa essere quello di Plauto, di Terenzio o dei poeti di teatro del nostro Cinquecento.

Il bell'Apollo (1894) è una delle migliori commedie di Praga: una delle più fresche, delle più sincere, delle più audaci: v'è in essa ammirevolmente tratteggiato un carattere di moderno Don Giovanni, di bel seduttore elegante, freddo, cinico, privo di ogni scrupolo, senza freni morali.

Il commediografo ha voluto rappresentare un seduttore fortunato nei varî momenti della sua attività di conquistatore, ed alle prese con quattro donne, per età, per condizione sociale, per carattere morale totalmente diverse l'una dall'altra: nel suo Pietro Badia ha voluto sintetizzare in un sol personaggio tutte le qualità e tutti i vizî del seduttore professionale: e lo ha perciò esaminato da ogni lato, lo ha accompagnato in ogni sua avventura, ci ha fatto assistere ai suoi approccî con le donne che voleva far cadere, ci ha mostrato il suo contegno con quelle che erano già cadute o dalle quali voleva staccarsi: il commediografo ha per dir così « spremuto » il carattere del personaggio in modo da farlo apparir in piena luce, pur avendo l'accortezza di non lasciarlo sempre in iscena, sì da esser faticoso: di Pietro Badia noi già sappiamo

tutto, non soltanto per quanto di lui appare dai suoi discorsi e dalle sue azioni, ma per ciò che ne dicono gli altri: le donne che lo temono e lo desiderano, i nemici e gli amici suoi: e specialmente quel suo inseparabile Roberto Giandana, sorte di parassita elegante, che raccoglie le briciole della sua fortuna: gli abiti smessi e le donnine piantate.

E nelle donne che Pietro Badia conquista o sta per conquistare, c'è quasi una gradazione di moralità: il Praga ha avuto l'abilità di non ripetersi: ha voluto quasi presentare tutte le varietà di avventure galanti e di relazioni d'amore che si offrono ad un giovane bello, elegante, ricco ed ozioso: Enrichetta, la piccola camiciaia, figlia di portinai, che non chiede di meglio di un'avventura con un uomo *chic*, del gran mondo, per « lanciarsi » nella carriera galante: Dolores Arneiro, moglie di uno spagnuolo gelosissimo, che non è forse al suo primo adulterio; Alberta, la moglie separata del suo amico Giandana, che sta per interrompere a favore di Badia una quasi-vedovanza che incomincia un po' a pesarle; e finalmente Susanna da Ponte, donna profondamente onesta, per la quale l'amore non è un'avventura, ma la ragione della vita, che sente il rimorso della colpa, e che soffre di aver ceduto ad un uomo indegno di lei.

Ed allorchè Susanna va da Badia ad annunciargli che sta per esser madre, con la speranza, quasi con la certezza che egli ormai vorrà asso-

ciare la sua esistenza a quella della donna che per lui ha tutto sacrificato — onestà, pudore, dignità — e che è pronta a tutto abbandonare — marito, posizione, considerazione sociale — il freddo amatore non sa consigliarle se non ciò che potrà portare a tutti la tranquillità: di fronte alla sua ardente passione, al suo sgomento, alla sua angoscia, ei non sa additarle che un pronto ravvicinamento col marito: e dinanzi al palese disgusto di lei, nell'avvenimento che turba così profondamente la sua tranquilla esistenza, Badia non sa esprimere la propria impressione che con questa parola brutale: « Che tegola! ».

Susanna finirà col tacere la propria colpa al marito, il quale, all'annunzio che la sua donna adorata sta per divenir madre, ha una grande gioia: e la madre di Susanna, per amore di lei, si rende involontariamente complice del turpe inganno. Badia si allontanerà per qualche tempo da Milano: è tutto quanto può concedere a un'avventura d'amore, per il suo tranquillo egoismo, disgraziata.

E col sacrificio, col rimorso eterno della donna, anche questa volta Pietro Badia, che ha il vanto di saper rompere i suoi lacci amorosi senza lasciar dietro di sè lacrime e dolori, anche questa volta, per il suo placido egoismo di gaudente, trionfa: la piccola camiciaia, ben lieta di aver barattata la propria verginità con una bottega della quale sarà la proprietaria, ha per lui soltanto della riconoscenza: la moglie del suo amico

Giandana sta per cadergli fra le braccia, felice di concedersi ad un conquistatore tanto ricercato: soltanto Susanna soffrirà: ma che importa! poichè il marito di lei non sa nulla, ed è anzi tanto felice della sua paternità, tutto per il meglio! Badia può ben continuare per la sua via, a mieter nuove vittime, bello, ardito, sorridente, sino a che la paralisi non lo inchioderà, come Priola, su una poltrona; ultima variazione della statua del Commendatore che trascina con sè il Don Giovanni della leggenda.

Non a caso ho rammentato il dramma di Enrico Lavedan, che con questa commedia di Marco Praga ha, per la figura del suo protagonista, tanti punti di rassomiglianza.

Il bell'Apollo precorre di otto anni *Le Marquis de Priola*: mentre però il Lavedan, colpendo il suo protagonista con la paralisi, s'è mantenuto nella tradizione della leggenda di Don Giovanni, che vuol punito il seduttore dei suoi delitti, il Praga, mantenendo il suo personaggio nella linea comica, ha voluto che egli trionfasse completamente: il dramma che s'abbatte sull'esistenza di Susanna appena sfiora il tranquillo egoismo di Badia: egli è soltanto preoccupato di ciò che ella farà, poichè non vuole mentire al marito; ma la sua preoccupazione non gli impedisce di compiere, come se si trattasse di un rito solenne, le mille frivolezze della sua vuota esistenza di mondano.

Tutta la filosofia della sua vita si compendia

nelle parole che egli detta a Giandana, quasi come una sintesi della sua morale: « Le madri e i mariti si augurino sempre, se le loro figlie e le loro mogli fatalmente debbono avere un amante, che quest'amante sia un uomo come me... un uomo che fa all'amore col cervello e non col cuore, un uomo che ama le donne e non la donna. A tal patto, nella loro casa non scoppierà mai alcun dramma, ma si svolgerà la commedia lieta e tranquilla che non urta la morale e le leggi del mondo ».

*
* *

Da *Il bell'Apollo* a *La Crisi* corrono sette anni: anni di silenzio, di concentrazione, di raccoglimento forse; di apparente infecondità, durante i quali il Praga lavora irregolarmente, e, per dir così, saltuariamente: sembra che tutta la sua attività sia ormai rivolta al maggior sviluppo della « Società degli Autori », alla quale per tanti anni egli dedicò cure assidue e quasi paterne.

Ma due opere, fra le sue migliori, appaiono in questo periodo di ozio, in questa che i critici definirono come una sosta della sua attività drammatica: un breve dramma in un atto: *Il Dubbio*, e una commedia: *La morale della favola*.

Il primo è opera di sottile e acuta psicologia: che annuncia già il commediografo de *La Crisi* e de *La porta chiusa*: v'è messa in azione quella fatalità dell'irreparabile nell'amore, che tortura

eternamente colui che non ha saputo cogliere dalla vita della donna il momento migliore. C' è sempre, fra due che si amano, uno che ama di più dell'altro: in questo dramma è espresso, con arte squisitamente sottile, il dubbio dell' innamorato, che teme di non amare abbastanza per legarsi tutta la vita; passata questa crisi del suo sentimento — autocritica troppo spinta, ipersensibilità quasi morbosa — allorchè s'avvede che la felicità è proprio in quell' amore del quale dubitò, è ormai troppo tardi: egli più non è amato!

Guido è stato per molti anni il fidanzato di Cristina, la sua piccola amica d'infanzia: poi, alla morte della madre di lei, mentre essa più aveva bisogno del suo appoggio, del suo sostegno morale, le chiese di esser sciolto dal suo impegno: dubitò della forza del proprio amore, e non ebbe il coraggio di unirsi a lei per tutta la vita. Il dramma si apre al momento in cui Guido, superata la crisi del dubbio, innamorato di Cristina come il primo giorno, aspetta ch'essa venga a lui, per concludere il matrimonio: ma Cristina confessa all'amico di lui più caro, Paolo, che non può più sposarlo: il vincolo d' affetto fu ormai spezzato per volere di Guido, nè più sarebbe possibile riannodarlo. Guido, alla notizia del suo rifiuto, la supplica, la scongiura; essa resiste, e, poichè non trova altro mezzo per liberarsi di lui, gli confessa d'esser stata di un altro: più tardi, allorchè il suo dolore per l'abbandono sarà meno

acerbo, egli saprà dall' amico ch' ella aveva mentito.

Mentre lo spunto drammatico di quest'opera è felicissimo, la sua espressione scenica è manchevole: diffuso e verboso (c' è una « battuta » di Cristina che occupa più di quattro pagine!), il dramma è raccontato anzichè in azione: nella ricerca di una sottile analisi di stati d'animo, l'autore fa troppo discutere i proprî personaggi: di qui una tal quale aridità e una certa freddezza, come di opera priva di vita.

La morale della favola è una delle commedie migliori di Praga: una delle più originali, delle più nobili nelle intenzioni, delle più acutamente psicologiche: il carattere della protagonista, della donna adultera che si pente del fallo commesso, è penetrato con sottile analisi nelle più riposte pieghe dell' anima. È il dramma della donna onesta, che sente, immediatamente appena caduta fra le braccia dell'amante, il disgusto, la nausea, il rimorso della colpa.

Lucia Lovere si dà ad Augusto Campese, ma, sul punto di rimetter il piede nel domicilio coniugale, proprio sulla porta della sua casa, non ha il coraggio di riprender la vita del giorno prima: sente tutto l'orrore di ciò che ha fatto, e ritorna indietro: va alla casa dell'amante per dirgli che ormai sarà sua per sempre, per unire la propria esistenza eternamente a colui che fu il suo complice; ma qui si avvede, dal contegno di lui, che egli non l'ama, che non l' ha mai

amata, e che la fece sua per un capriccio, per il piacere, non per un sincero sentimento di affetto. Qui, nel contrasto tra il dolore della donna e l'egoismo dell'uomo, riappare il Praga femminista, il Praga, che già ne *La Moglie ideale* aveva detto: « Gli uomini valgono ancor meno delle donne » (A. III, sc. 3.ª). Nell'esprimere questo rivelarsi dell'egoismo maschile, il commediografo ha in questo primo atto de *La morale della favola* pennellate felicissime: Campese è soprattutto seccato dell'avventura, che aveva tanto desiderata, e che va a prendere, subito all'inizio, una piega così spiacevole: tutti gli argomenti, dei quali l'egoismo dell'uomo si giova per persuader la donna a riprendere il suo posto accanto al marito — per la tranquillità di tutti (per la propria in special modo) — sono portati dal Praga con arte consumata, con un'arte che si allea alla profonda conoscenza del cuore umano. Questo primo atto è ammirevole: mai ancora Marco Praga aveva saputo impostare i caratteri con maggiore vigoria.

All'arrivo della madre, Carolina De Bellis, accorsa alla *garçonnière* di Campese con la certezza che l'avrebbe trovata lì (ella già aveva sorpreso il lungo *flirt* fra i due), Lucia non vuol ancora cedere alle dolci pressioni di lei, che la riconforta, e la induce a ritornar a casa, dove nulla troverebbe di mutato: in fondo la madre è contenta ch'ella senta così acuto il rimorso del fallo commesso: ciò prova che ella è intimamente onesta: ed è appunto per ciò che ha perdonato:

se l'avesse scoperta diversa, non l'avrebbe fatto: esca di là, per non mai più ritornarci, e se non se la sente di riprender subito il suo posto nella casa del marito, vada a casa sua, di lei, sua madre, ove appunto hanno portato i bambini, essendo partito improvvisamente il marito e il piccino non sentendosi bene. Ciò che la decide è appunto questa piccola indisposizione della sua creatura: l'affetto di madre ha vinto anco una volta il rimorso dell'adultera.

Il terz'atto non ci dice nulla che già non si sappia: ormai ben si comprende che Lucia saprà ritrovarsi faccia a faccia col marito, e dissimular la colpa: ella teme ancora di sè stessa; e chi vince le ultime riluttanze è un prete, fratello di sua madre, che le ordina, in nome di una morale più alta, di riprender il suo posto nella casa del marito. Egli ha saputo dalla sorella la colpa della nipote, ma stima suo dovere non separare per un solo fallo — sia pur estremamente grave — una moglie dal proprio marito, distaccare una madre dai proprî figli. Questa scena è di una grande audacia, e rompe ogni tradizione di morale religiosa: può sembrare strano che sia appunto un sacerdote cristiano a scusare la donna adultera: ma Don Raimondo è un prete di un'elevatezza morale quale non è facile riscontrar nella vita; libero da pregiudizî e da impacci dogmatici, egli ordina a Lucia di tacere la propria colpa, giacchè rivelandola troppo ne soffrirebbero gli altri: il marito, le figlie: ella sola dovrà espiare la colpa

tacendo: soffrirà nella propria coscienza, soffrirà silenziosamente, ma sarà lei sola a soffrire: lei soltanto, ecco la vera morale!

L'originalità di una tale commedia consiste in questo contrasto fra una donna profondamente onesta e la colpa, dalla quale, pur essendone profanata, ella si sente come estranea: l'errore di un'ora sarà per una tal donna come la catena del forzato ch' ella è costretta a trascinar, nel rimorso, per tutta la vita. Così la protagonista de *La morale della favola* è diametralmente opposta alla Giulia de *La Moglie ideale*: adultere l'una e l'altra, la prima intimamente onesta, l'altra profondamente amorale: nella scala dell'adulterio, la prima avrebbe il grado 1, la seconda il grado 10.

Lucia Lovere rammenta un'altra donna del Teatro di Praga: Susanna da Ponte de *Il bel-l'Apollo*: il terrore di Lucia di doversi incontrare col marito dopo essersi data a un altro trova la sua corrispondenza nello sgomento di Susanna per dover nascondere al marito la prossima nascita di un figlio non suo: profondamente oneste l'una e l'altra, cadono per essersi imbattute in un seduttore troppo esperto.

Ed Augusto Campese ripete l'aridità morale di Pietro Badia nel non voler assumere la responsabilità di un amore annodato per il puro piacere dei sensi: ed anche qui la passione sincera della donna s'infrange contro l'egoismo maschile (motivo comune del Teatro di Praga): come ne *Il bell'Apollo* anche in questa *Morale della favola*, la

donna adultera finirà per tacere la propria colpa al marito: ed anche in questa, come nella precedente commedia, la madre si rende, per amore della figlia, involontariamente complice dell' inganno.

Ne *L'Ondina* (1903) il Praga presenta la stessa situazione che il Bernstein ha portato alla scena nella sua commedia migliore: *Le Détour*: la Jacqueline della commedia francese, vissuta in un ambiente equivoco, ma desiderosa di evadere per diventare un'onesta moglie, ricorda nel carattere la Maria della commedia italiana, ballerina onesta, che si sposa, ma che non trova nel matrimonio che disinganni e infelicità.

Il Praga sembra voglia presentar questa tesi: « si può sposare una ballerina, che sia onesta? ». E la risposta che ci dà il commediografo è negativa, se il marito non abbia il coraggio di affrontar audacemente il mondo, di imporre la moglie in società, e considerarla in tutto e per tutto come se ella fosse stata un' onesta fanciulla di famiglia borghese. Ma il marito che il Praga ci presenta par fatto apposta per ribadire la tesi negativa: geloso e brutale, debole e inconseguente, dapprima segrega la bella e giovane moglie in campagna, poi la riconduce nell'ambiente che prima aveva frequentato, facendole così rimpiangere quel passato che egli doveva aver tutto l'interesse a farle dimenticare. La povera Maria, alla quale non si permette di essere nè buona moglie, nè buona madre, stanca,

oppressa, umiliata dalla tirannia dispotica del marito, ritorna alla scuola di ballo per riprendere l'antico mestiere: ma un amico fedele, del quale essa è innamorata, la riconduce al marito: per poco ormai ella soffrirà per costui: già ammalato, egli ne avrà per qualche mese.... E l'amico aspetta di aver per moglie colei che non ha potuto mai avere come amante.

Anche in questa commedia dunque l' egoismo tirannico dell' uomo contrapposto all' umile e devota bontà della donna: questo motivo, che è dominante nell' Opera di Roberto Bracco, si ritrova anche nel Teatro di Marco Praga: soltanto che la pietà per la donna, nel commediografo milanese, non è mai tenera e comunicativa come è nell'autore napoletano: il Praga non sa render attraenti i suoi personaggi, anche se, così facendo, può giovare alla sua tesi: la Maria de *L'Ondina* è spesso aspra, violenta, brutale: talvolta saremmo quasi tentati di dar ragione al marito, a quell' imbecille di Carlo Benetti, che la tiene in conto di un essere inferiore. *L'Ondina* è quasi il seguito de *Le Vergini*: Carlo, il marito di Maria, potrebbe essere Dario che ha sposata Paolina: il grande rivale in matrimonî siffatti è il passato, è l'ambiente nel quale la fanciulla ha vissuto, ambiente che l' ingenuo borghese non conosce, e che si immagina forse anche peggiore di quello che in realtà esso sia: l'ambiente che si riaffaccia: nel *Détour*, attraverso il lusso della madre di Jacqueline, nell' *Ondina*, attraverso la presenza

della signora Concetta e del signor Gregorio, i terribili genitori di Maria, attraverso gli amici di un tempo. Il Praga frequentatore di palcoscenici, *habitué* delle quinte della « Scala », ben conosce la moralità di certi ambienti di ballerine: cosicchè, dipingendo in rosa una di esse, non ha voluto esagerar nel colore: il suo scetticismo caratteristico fa di nuovo capolino attraverso le battute di questa commedia. Felicissimo nel disegno di certi ambienti mondani e frivoli, il teatro ha sempre sedotto l' autore dell' *Ondina*, sotto i suoi aspetti più varî: come il Praga ben conosca il retroscena del mondo teatrale, basterebbero a dimostrarlo le sue *Storie di palcoscenico.*

***

Il capolavoro di Praga è *La Crisi* (1901), commedia rapida, serrata, audace, di una bella e rude sincerità d'espressione, magnifica nei caratteri: commedia a sei personaggi, tre dei quali pressochè inutili, o che per lo meno hanno valore soltanto per mettere in maggior luce i tre principali.

A rigore il dramma dell'adulterio di Nicoletta potrebbe svolgersi a tre soli personaggi, come ne *Le Pardon* di Lemaitre. Nicoletta ha un amante: il marito, Piero Donati, lo sa e tace; tace perchè l'ama pazzamente, irrimediabilmente, e, se ella partisse, ne morrebbe di dolore: tace per vigliac-

cheria. Arriva un fratello del marito, Raimondo, un ufficiale, che non comprende troppo le complicazioni di sentimento, e, scoperta la tresca della cognata, battendosi in duello con l'amante di lei, costringe il fratello a confessar il segreto della sua anima, ciò che lo rende tanto infelice: allora Raimondo comprende quale *gaffe* sia stata la sua, e si propone di riconquistar Nicoletta al fratello; s'accorge che ella non è perduta per lui, ma che, superata la crisi, ella potrà ancora essere una buona ed onesta moglie. Così, da nemico di Nicoletta, da avversario spietato, come si rivela da bel principio (e Nicoletta, da quella fine donna che ella è, intuisce in lui il nemico da combattere), Raimondo, per amor del fratello, diventa l'alleato di lei, per tentar di nascondere, se possibile, la colpa dell'adultera: egli, brutalmente sincero, supplica Nicoletta di voler mentire: così, in nome di una morale più alta, per evitare che altri soffra delle altrui colpe, Raimondo ricorda qui il prete de *La morale della favola*: Nicoletta, come Lucia, vuol confessare al marito la propria colpa, non sentendo la forza di portar il peso di una menzogna; e Raimondo, come il sacerdote che porta il suo stesso nome, la supplica a tacere. Lucia obbedisce, Nicoletta invece si confessa colpevole: ma il marito, che tanto l'ama, come aveva saputo tacere e soffrire, saprà perdonare e forse dimenticare.

Raimondo, sincero sino alla brutalità (scoperta la cognata colpevole, non s' indugia in sottintesi, in lunghi preamboli, la investe con queste parole: « Tu inganni tuo marito. Hai un amante! »), Raimondo, onesto e buono, tiene i fili delle due esistenze, a lui più care: quella del fratello che adora, quella della cognata, che sarebbe incline ad odiare, ma che è costretto ad amare perchè la sente necessaria alla felicità del fratello: commesso lo sbaglio di sfidare a duello l'amante di Nicoletta, tutto il suo studio è ora nel cercar di riparare l' errore commesso: dopo la straziante confessione del fratello, che rivela la propria abiezione nell'aver sopportato la moglie adultera, e averne diviso le carezze con l'amante, per non perderla per sempre, assetato dei suoi baci (« tu fai ciò che avrei dovuto far io, e non ho fatto mai, perchè.... perchè sono un vigliacco! » — esclama Piero), Raimondo ha la certezza che Nicoletta è indispensabile alla felicità, alla vita stessa del fratello; e riesce a ricondurla a lui, docile, buona, pentita.

Così, nei tre brevissimi atti de *La Crisi,* i caratteri dei tre principali personaggi si rivelano diversamente da quelli che erano, per fatti nuovi sopravvenuti, pur conservandone i segni esteriori immutati: Nicoletta è presa, sedotta, affascinata quasi dall'amore disperato del marito; Raimondo lascia che la propria rigidezza morale si fonda, si ammollisca in una pietà più larga e più umana: sincero, mentisce; austero, perdona; casto, comprende tutta la forza irresistibile dell'amor sensuale.... (« Ma se non ce n'è altri! » — dice Piero

(Atto II, scena 3.[a]) — « Tutto il resto è.... letteratura ! »).

Commedia magnifica dunque questa *Crisi* — nei primi due atti specialmente (chè la conversione di Nicoletta è più difficilmente accettabile) — commedia, nella quale ammiriamo ciò che più di rado ci è dato ammirare sul teatro, e cioè: dei caratteri veri. In nessun'altra commedia Praga aveva saputo approfondire con tanta acutezza i caratteri dei suoi personaggi: pur mantenendosi sempre fedele al Teatro realista, per l'assenza di ogni elemento accessorio, pittoresco o sentimentale, per la nudità un po' scheletrica del dialogo, le sue ultime produzioni sono, per il loro carattere, intimamente psicologiche. L'abitudine dei critici di appiccicar l'etichetta ad ogni autore, fa sì che il Teatro di Marco Praga passi per Teatro realista, mentre in realtà il suo è un Teatro psicologico, più assai di quello del Butti, che fu un nobile spirito, ma un superficiale osservatore di uomini e di cose: il Praga è uno psicologo nel Teatro italiano, fra i maggiori, accanto al Giacosa de *I diritti dell'anima* e al Bracco de *La piccola fonte*. Morto il Giacosa, che, per la maggior parte della sua produzione, romantica per eccellenza, è agli antipodi del Praga, l'autore di *Sperduti nel buio* e l'autore de *La Crisi* sono i maggiori drammaturghi contemporanei: l'uno, più fecondo, più vario, più universale, più poeta; l'altro più esperto conoscitore dei segreti della scena: il Bracco, vivente a Napoli, sempre

un po' napoletano nella pittura dell' ambiente e dei caratteri, e napoletano nello stile; il Praga, vivente a Milano, non esente nel dialogo da lombardismi, è ancor milanese in quella rudezza bonaria, in quella sincerità un po' angolosa, in quello scetticismo un po' egoista del *viveur* di grande città.

Al Praga manca però la facoltà che ha in sommo grado Roberto Bracco, di commuoversi con i suoi personaggi, di sentir pietà per quelle eroine, che pur mostra straziate dal dolore: di qui una certa freddezza, una certa aridità nei suoi personaggi, che non può mancar di comunicarsi agli spettatori. Mentre noi piangiamo con la Teresa de *La piccola fonte*, mentre noi soffriamo dello strazio di *Pietro Caruso*, mentre il rimorso di Emma Scarli di *Tristi Amori* ci commuove sino alle lacrime, noi restiamo indifferenti, e pressochè estranei, al dolore di Paolina (*Le Vergini*), al rimorso di Susanna (*Il bell'Apollo*) e di Lucia (*La morale della favola*), alla sofferenza di Nicoletta (*La Crisi*), all' angoscia di Emilia (*Il Divorzio*): soltanto Bianca, la madre dolorosa de *La porta chiusa*, non ci lascia a ciglio asciutto: specialmente quando a questo personaggio vi infonda vita e calore l' arte meravigliosa di una Eleonora Duse. Il drammaturgo non sa quasi mai (salvo nell'*Alleluja!*) infondere ai suoi personaggi quel calor di commozione, che tanta comunicativa ha sul pubblico: difetto di sensibilità nell'autore o disdegno di forzar la commozione degli spetta-

tori? Questione di temperamento: egli osserva il mondo un po' dall'alto, un po' sdegnosamente: dai drammi della vita, più che della compassione, ne ritrae del disgusto: più che della pietà, prova dell'amarezza.

Nella commedia intitolata: *La porta chiusa* (1913) Marco Praga ha tentato, con bella audacia, una forma nuova di opera teatrale: contrariamente ad ogni tradizione scenica, anzichè presentar una situazione, e svilupparla progressivamente negli atti successivi sino alla catastrofe finale, ha esposta sulla scena una condizione di vita, che, per un caso, ha il suo sviluppo retrospettivamente: vi è cioè rievocata la vita passata; e l'azione della commedia è, per così dire, raccontata. Vi è rappresentata la condizione di un giovane, che sa di non essere il figlio di colui del quale porta il nome, che sa qual'è il suo vero padre, e che, pur adorando e rispettando sua madre, vuol evadere da una famiglia che non è la sua. Egli confessa questo suo desiderio, questo suo bisogno di andar via da quella casa, al suo vero padre, che ama fin da bambino come un vecchio amico di famiglia: e, vincendo le riluttanze, le resistenze ultime della madre, passando oltre al suo grande dolore, poichè ella sa di perderlo per sempre, parte per una lontana spedizione scientifica.

Questo dramma, che ha quasi conservate le unità della Tragedia classica (se non nelle 24 ore, l'azione si svolge a pochi giorni di distanza, ed il secondo atto ha luogo, per il tempo, immediatamente dopo il primo), questo dramma senza azione, che porta in iscena un argomento fra i più scabrosi (la madre costretta a confessarsi colpevole al figlio), questo dramma è forse quello che meglio giova a mettere in luce la grande sapienza scenica del Praga, sapienza nel senso migliore, e cioè non già artificio per la ricerca dell'effetto sul pubblico, ma abilità nello spremere da una situazione quanto può giovare alla rappresentazione dei caratteri, ma arte grande nel penetrare a fondo nell' anima dei personaggi, per rivelare ciò che essi sentono in quella data particolare condizione, in quella data situazione. La rievocazione del passato fatta dai due antichi amanti al cospetto del figlio, e la rappresentazione del loro dolore per la rinuncia all'amore, sempre nell' interesse del figlio, perchè egli tutto ignorasse -- inutile sacrificio! — è, in quel secondo atto de *La porta chiusa*, ammirevole di semplicità, di austerità, di nobiltà artistica.

L'ultima opera drammatica di Praga: *Il Divorzio* (1915) ripete in certo modo la tecnica della precedente commedia: anche qui il dramma è statico: il racconto di avvenimenti passati tiene il luogo dell'azione: più che movimenti passionali o descrizioni di stati d' animo abbiamo delle discussioni accademiche sulla inopportunità del divorzio: ma l'autore ha un bel sforzarsi a dire ad ogni momento: « il divorzio è una cosa

immonda », « il divorzio è obbrobrioso » ; vorremmo piuttosto che i fatti ce lo facessero apparir tale.

Ora, l' esempio portato dal Praga a dimostrazione del dànno morale che il divorzio arreca alla compagine della famiglia non mi sembra abbastanza significativo.

Subito al 1.° atto, con quella nuda semplicità di linea, con quella chiarezza d'esposizione che sono sue caratteristiche, l'autore ci mette al corrente della situazione: Emilia, divorziata dal Barone Edmondo Gennari Pini, è ora la moglie del Principe Alessio Soblinski: per una sciagurata fatalità essa ora si ritrova, in un grande albergo di una stazione di cura, in presenza del primo marito: senza sospettare d' esser quasi fratelli, giocano insieme i bambini, nati dai due matrimonî: il piccolo Alfredo, figlio di Gennari Pini, che ha ora otto anni, e la piccola Olga, figlia di Soblinski, che ha due anni.

Ma questa situazione, che il Praga ci presenta come estremamente drammatica (e per farla apparir tale, è costretto a richiamar l' attenzione dello spettatore sull'amara ironia di essa), « teatralmente » non lo è affatto, chè esige uno sforzo di riflessione; non ha cioè una pronta ripercussione sull'animo del pubblico.

Ora Emilia, che ha abbandonato il suo bambino per seguire l' uomo del quale era innamorata (di qui il divorzio), e che per tanti anni non aveva tentato nessun mezzo per rivederlo, non appena sa che egli è nello stesso albergo, sente rinascere vivissimo il suo sentimento materno: ed allora chiede un colloquio al suo primo marito, per ottenere di vedere il suo bambino, di poterci parlare, di essere ancora qualcosa per lui. Ma prima di parlare col marito n.° 1, sente il dovere di rivelare al marito n.° 2 tutto il suo passato, e cioè la cagione del divorzio, che egli sino allora ignorava (cosa passabilmente inverosimile !).

Tutto il 2.° atto è occupato dalle due scene di Emilia coi due mariti: quella fra Emilia ed Edmondo, nella quale l' uomo oppone all' improvvisa tenerezza della madre per la propria creatura, i freddi argomenti della logica e i gelidi articoli della Legge, scena sulla quale l' autore maggiormente contava per dimostrare l' immoralità del divorzio, non ottiene l'effetto voluto: è la condizione nella quale essi si sono messi, è il divorzio da lei voluto — dice Praga per bocca di Edmondo — la causa sola della sua disgrazia, del suo presente dolore: se ella fosse ritornata a lui, anche dopo il suo errore (tanto più che i rapporti con l'uomo che ella amò furono puramente platonici), pur senza perdonarla, l'avrebbe ancora accolta in casa nell' interesse del figlio.

Ma questa donna, presentata dal Praga, non ci commuove nel suo troppo repentino risveglio di amor materno: e questo motivo sentimentale sembra piuttosto un espediente per dimostrare gli irrimediabili danni del divorzio, quando ci sieno

dei figli, che non un argomento persuasivo per la sua abolizione dalla società moderna.

Non v'è dunque in questa commedia antidivorzista, quella rappresentazione di una sciagura irrimediabile, del crollo della felicità, della divisione della famiglia, cagionati dal divorzio: il Praga, buon dialettico, discute abilmente a favore della sua « tesi », ma non riesce a convincerci: chè, non già il divorzio, ma l'evasione della madre dalla famiglia, il suo abbandono del figlio, è la causa unica del suo presente dolore.

L'opera risulta perciò arida e fredda: artificiosa e accademica dimostrazione di una « tesi », anzichè rappresentazione, calda di vita, delle tragiche conseguenze di una irrimediabile condizione dagli uomini provocata e dalla Legge sanzionata.

Con maggiore efficacia persuasiva avevano dimostrato che non è lecito crearsi una seconda famiglia sulle rovine della prima, Hervieu ne *Il Dedalo*, Brieux ne *La Culla* e Fabre in *Casa d'argilla* e ne *La Casa sotto la tempesta.*

* * *

Il Praga, il quale in un' intervista giovanile (vedi: Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*), forse in un' ora di malumore o di sconforto, aveva detto di voler scrivere delle commedie soltanto per guadagnar quelle migliaia di lire che gli potevano occorrere, e che nei suoi primi lavori

drammatici, ne *L'Amico,* ne *L'Erede,* fors'anco ne *Le Vergini,* mirò soprattutto al maggiore effetto sul pubblico, nelle ultime sue opere di teatro: ne *La morale della favola,* ne *Il Divorzio,* e specialmente ne *La Crisi* e ne *La porta chiusa,* sempre più si allontanò da quelli che potevano sembrar artificî scenici, rinunziò all'interesse di un intreccio ben congegnato, non si curò di quanto poteva piacere al pubblico, sempre più austero e dignitoso, nel disdegno delle vie troppo battute. E ne *La porta chiusa,* commedia forse un tantino arida e poco attraente, ci sono i segni di una grande nobiltà artistica: nel soggetto, nella tecnica originalissima, nella forma scenica estremamente personale.

* * *

L' Opera di Marco Praga si completa con un romanzo di gioventù: *La Biondina,* con un volume di novelle: *Storie di palcoscenico,* con un volume di « Lettere di donne e di fanciulle » (*Anime a nudo*) e con tre volumi di *Cronache teatrali* (*1919, 1920, 1921*)

Il romanzo, scritto in una forma sciatta e disadorna, non ha un grande valore artistico: è però interessante per l' argomento, e si legge tutto d' un fiato. Non istarò a dire per quali ragioni ed in quali condizioni James abbia ucciso la moglie Adelina, dopo aver scoperto a quale grado di abiezione ella fosse scesa (chiamarla adultera sarebbe un farle troppo onore!).

Praga fermò la propria attività di romanziere a questo solo volume: egli stesso confessò di considerar il romanzo come una forma letteraria inferiore al dramma, che è assai più difficile a farsi, ed è di maggiore efficacia sul pubblico: non sono che gli autori mancati che stimano il Teatro quale un'arte inferiore!

Molto migliore che *La Biondina* è il volume intitolato *Storie di palcoscenico*: sono otto bozzetti di ambiente teatrale o dei quali è protagonista un attore o un'attrice: alcuni di essi sono addirittura deliziosi: col solito ghigno ironico, con la solita smorfia di sarcasmo spietato, il Praga, che conosce i *dessous* del palcoscenico come forse nessun'altro, ci svela le piccole miserie e le piccole commedie della vita comica, talvolta con fine umorismo, più spesso con amarezza: la novella che apre il volume: *Il Madro*, è uno schizzo dal vero di una verità senza veli; *La prova* può dare un'idea adeguata dei nostri costumi teatrali: nè meno felici son gli altri bozzetti del volume: *I pantaloni del Ferréol, Madonnina bruna, Jettatore, Un dramma, L'attrice misteriosa, La bomba di Monte Citorio.* Già in queste novellette, scritte *currenti calamo*, senza pretesa, ed alle quali lo stesso autore non deve annetter troppa importanza, si rivelava l'amaro annotatore degli ambienti equivoci e del mondo del teatro: ambiente e mondo che egli deve aver conosciuto assai bene, e dei quali si rammenterà scrivendo *Le Vergini* e *L'Ondina.*

Le *Cronache teatrali*, raccolta delle critiche

drammatiche pubblicate nell'*Illustrazione Italiana*, spigliate ed agili chiacchierate gettate giù alla brava, senza grandi pretese all'alta critica, sono ricche di gustose e spesso acutissime osservazioni sulle nuove commedie rappresentate nei teatri milanesi o su vive questioni d'arte drammatica: non sempre in queste confidenziali divagazioni il Praga sa mantenere l'obbiettività: anche in esse il battagliero, austero e rigido ex-Direttore della Società italiana degli Autori rivela le sue preferenze e le sue simpatie e non nasconde i suoi rancori e le sue animosità (in genere — e non sempre giustamente — contro il Teatro francese): e se dobbiamo dire che l'arte della critica sia, sovra ogni altra cosa, profondità di cultura, equilibrio, serenità di spirito, obbiettività di giudizî, Marco Praga non ci appare qui certamente un grande critico: ma egli porta però, in ogni argomento che tratta, una sicura competenza, un robusto buon senso, ed un'esperienza delle cose di teatro, che gli è data dalla sua lunga pratica di autore e di direttore di Compagnia.

*
* *

Non numerosa l'Opera di Marco Praga, ma compatta e ben caratteristica: non ricca di invenzione, nè risplendente di immagini musicali o di preziosità stilistiche, ma sobria, serrata, avvincente, per il logico snodarsi dell'azione, per

l'umanità dei caratteri. Fra quanti in Italia tentano dar opera al teatro, Marco Praga è quegli che ha meno impacci letterarî: ciò però non toglie che il suo dialogo, se pur limitato nei vocaboli, sia sempre appropriato all' argomento, allo stile dell'opera, e la parola sempre corrispondente all' immagine che egli vuol rievocare: ed abbia in sommo grado il pregio della naturalezza. Ed ecco perchè quegli, fra gli autori drammatici italiani, che ha minori pretese letterarie, è uno dei maggiori autori di teatro che vanti l' Italia contemporanea.

SABATINO LOPEZ

Senza avere la meravigliosa fecondità del famoso poeta comico spagnuolo col quale ha quasi in comune il nome, e un po' anche la facoltà di dar forma scenica ad ogni sua opera (vuolsi che Lope de Vega abbia scritto circa 1800 opere, fra commedie, drammi ed *autos* sacramentali), l'autore de *La buona figliola* è pur sempre uno dei più produttivi fra i commediografi italiani: a poco più di cinquant'anni ha dato alle scene una quarantina di commedie e drammi: l'oggetto della sua osservazione prende nelle sue mani abilissime rapidamente la forma scenica.

Subito, alle prime battute di una sua commedia, in quella chiarezza d'esposizione, in quell'entrar immediatamente nell'argomento, in quello snodarsi semplice del dialogo, senza intoppi, senza puntelli, ci accorgiamo di essere di fronte a un commediografo di buona tempra.

Eppure gli studî intrapresi e la carriera prescelta avrebbero dovuto, piuttosto che favorire, distrarre la sua naturale tendenza a scrivere commedie: da Livorno — ove nacque il 10 dicembre del 1867 — andò a diciassett'anni all'Università di Pisa a frequentare il corso di lettere: severi studî, sotto la guida di un illustre mae-

stro, Alessandro D'Ancona: commenti filologici e ricerche di pura erudizione, nelle quali il futuro autore de *Il terzo marito* non doveva trovarsi troppo a suo agio: poi, con la laurea, l'aspra fatica dell' insegnamento secondario; nominato nel 1888 professore di lettere alle Scuole Tecniche di Bologna, l'anno dopo fu chiamato a prestar servizio militare. Risalgono a questo periodo i primi tentativi drammatici: *Oriana* e *Di notte*, drammi rapidi nell'azione, violenti nel tòno, un po' duri e schematici, ma che rivelano però già quelle che saranno le caratteristiche del suo Teatro: sobrietà di linea, evidenza e chiarezza di dialogo, facoltà particolarissima di avvincere l'attenzione del pubblico: sono queste le qualità essenziali dell'autore drammatico. Finiti i due anni di militare (allievo-ufficiale di fanteria), passò alle Scuole tecniche di Cuneo e di Napoli, e agli Istituti tecnici di Sassari, di Catania e di Genova (1897), dove alle non sempre piacevoli cure dell' insegnamento secondario alternò le più brillanti mansioni di critico drammatico al *Secolo XIX*, esercitando la penna anche con qualche articoletto e qualche novella per la *Stampa*. Ed a Genova finisce la carriera didattica e giornalistica del Lopez, chè, chiamato a Milano come direttore della « Società italiana degli Autori », il commediografo preferì abbandonare scolari ed articoli, per tuffarsi nell'amministrazione delle commedie altrui, senza però dimenticar le proprie, sempre più abili nella tecnica scenica, chè l'arte di pia-

cere al pubblico sempre più si affina col progredir degli anni.

Un solo piccolo volume che non sia di teatro dobbiamo al Lopez: *Le ultime lettere e le Novelline* (1900), e risale agli anni giovanili: questa breve incursione nel campo novellistico rimase dunque isolata.

E risale a vent'anni fa un romanzo di ambiente teatrale: *Gli ultimi zingari*; ma questa, a rigore, non può neppur chiamarsi un' infedeltà al Teatro, chè soltanto uno scrittore ben addentro nei segreti del palcoscenico e che ben conosca i comici avrebbe potuto darci una così viva, esatta, minuziosa pittura del mondo teatrale.

Non c'è intreccio in questo romanzo, non grandi conflitti di passioni, non varietà di episodî, ma, dai varî capitoli di esso, tutta la vita del palcoscenico balza fuori con estrema evidenza: e nelle figure di comici che lo scrittore ci presenta sono sintetizzate, come meglio non si potrebbe, tutte le qualità e i difetti degli attori italiani: l'« ambiente » è reso a meraviglia, e non già perchè il Lopez si indugi in descrizioni, più o meno particolareggiate, ma perchè i varî personaggi che formano quell'ambiente sono ben caratterizzati, e — per dir così — vivono di una vita propria: gran parte del romanzo è a dialogo; il Lopez, rammentandosi di essere un commediografo, abbandona i suoi personaggi a loro stessi, e lascia che si muovano, parlino, vivano per conto loro.

Nuovo Scarron, è un po' il *Romanzo Comico* degli attori italiani questo che ci dà Sabatino Lopez: la vita di una compagnia drammatica che gira le piccole « piazze » e i piccoli teatri; non di *guitti*, ma quasi: e lo scrittore segue questa compagnia nelle sue peregrinazioni zingaresche da un capo all'altro d' Italia. Meglio in una compagnia secondaria si possono osservare quelli che sono i caratteri predominanti dei nostri comici: le abitudini, le qualità, i difetti, le deformazioni morali: i « grandi attori » e coloro che li accostano, e che perciò cercano di imitarli, vivono, assai meno di quelli piccoli ed oscuri, una vita speciale: si vanno sempre più « imborghesendo »: ed esercitano l'arte del comico come farebbero qualunque altra arte o qualsiasi altro mestiere.

La protagonista di questo romanzo comico è una « figlia d'arte », una nata sul palcoscenico, che non sa, non vede, non concepisce altro avvenire che nel teatro, e non vede, non spera, non sogna altra felicità che dal teatro: ci è nata, e ci morirà. E questo carattere è profondamente vero. Soltanto che quella continua scontentezza di sè stessa, quella indecisione, quell' incertezza dell' avvenire, che turba l' animo di Lucia Di Frasso, non può dirsi speciale all'attrice, ma è di ogni persona, che si sia data a un'arte, e che veda come l' espressione materiale di quest'arte sempre risulti inferiore alle sue intenzioni, al suo ideale: se quella che recita è veramente un'artista, che pone ogni altra soddisfazione, ogni altra gioia — benessere materiale, affetti di famiglia, amore — in seconda linea, dopo la propria arte (come appunto Lucia Di Frasso), allora ogni contrarietà della vita, ogni suo dolore perde di valore di fronte alla gioia sovrumana di un trionfo sul teatro; se poi quella che fa l'attrice dà troppa importanza a ciò che costituisce l'ideale di ogni fanciulla borghese, e porta sul palcoscenico la piccola mentalità di una borghesuccia, allora può comodamente abbandonare la sua arte, chè non riescirà mai a nulla di eccellente: l'arte ha appunto il potere di sublimare tutto ciò che tocca: e l'attrice che rimpiange tutto quanto la vita offre alle altre, e non sa adattarsi a sacrificî e a rinunzie, non sarà mai una vera artista.

In un romanzo, che ha con questo molti punti di contatto, descrivendo anch'esso il mondo comico, se pur con minore evidenza (*Palcoscenico*), Ofelia Mazzoni impersona nella sua protagonista, Delia Màini, un'attrice non « figlia d'arte » e che ha delle ragazze di famiglia borghese tutte le repugnanze, tutti i pudori offesi: in esso la scrittrice si proponeva di dimostrare che un' attrice non può far carriera se non diventa l'amante del capocomico.

Il Lopez sostiene qui con qualche variante la stessa tesi: e cioè: un'attrice, in un dato momento della sua vita è costretta a farsi un amante, perchè la sua paga non è sufficiente, date le esigenze di vestiario sempre maggiori, a presentarsi in scena appena decorosamente. Forse.

Il Lopez però non riesce a provarne l'ineluttabilità, perchè alla decisione di Lucia Di Frasso di prendersi un amante ricco concorre non soltanto il desiderio di farsi una nuova *toilette* — e ho detto il desiderio, il « capriccio » di avere un nuovo abito, non l'«obbligo» —, ma il fatto che il fratello le aveva chiesto una grossa somma di danaro per pagare un debito: anzi il motivo determinante alla sua caduta fu soltanto questo: poichè il ragazzo aveva minacciato di suicidarsi se non avesse avuta la somma (aveva preso il danaro del principale, e se non l'avesse restituito sarebbe andato in carcere) Lucia Di Frasso doveva mettere nei due piatti della bilancia: la propria onestà e la morte del fratello per colpa sua, e vedere da quale parte pendesse il piatto.

Qui il Lopez ci rappresenta dunque l'attrice che si vende come una mezza eroina che sacrifica l'onore per salvare il fratello: ma non ci dimostra che fu l'ambiente del palcoscenico il solo complice: fosse stata una dattilografa o un'impiegata alla posta, il fatto rimaneva tale e quale.

Tutto al più egli è riuscito a mostrare come, nell'ambiente del teatro, la colpa di una ragazza abbia infinitamente minore importanza che in ogni altro: e gli esempî delle compagne, i discorsi, le occasioni più frequenti sono tutti fattori determinanti di una grande importanza.

Anche il motivo dell'amore di Lucia Di Frasso per il dottorino piemontese è espresso con giusta misura, come assai felicemente è espressa la gelosia impotente del dottore per Lucia, che vede, in quest'amore per un'attrice, un rivale contro il quale non può lottare: il pubblico.

Ma soprattutto è stato felice il Lopez nel mostrare come soltanto dopo l'esperimento del dolore — cioè dopo l'abbandono e il matrimonio con un'altra del solo uomo che ella avesse amato — l'attrice abbia potuto raggiungere nell'arte sua quell'eccellenza, quella superiorità reale, che prima, allorchè il suo cuore non aveva ancor palpitato, inutilmente aveva tentato di conseguire: la sua grigia e fredda esistenza di vergine e di mantenuta non aveva potuto formare che una fredda e scolorita attrice.

In una parola nessuno degli episodî, nessuno dei tipi e delle figure, che posson giovare a caratterizzare l'ambiente del palcoscenico, è stato trascurato dal Lopez: a molti dei comici da lui descritti vien voglia di metterci un nome noto, quasi persone di conoscenza, alle quali poche sere prima abbiamo stretta la mano: e la psicologia speciale dei comici di professione è côlta con profonda intuizione da uno che, per quasi quotidiana frequenza, dimostra di conoscerli molto bene.

Questo romanzo, che non ha la virulenza satirica delle novelle di Boutet (*Il madro*), nè l'amarezza ironica di quelle di Praga (*Storie di palcoscenico*), che non s'indugia in malinconiche riflessioni sull'immoralità del «mestiere comico», come quello di Ofelia Mazzoni, è un bellissimo quadro

di costume, nel quale gli usi e le abitudini, le qualità e i difetti, i vizî e le virtù degli attori italiani sono dipinti nella giusta luce: osservatore ironico, ma sereno, il Lopez si guarda bene dall'agitare attorno ai comici i turiboli dell' incenso, ma li osserva invece con l'occhio benevolo dell'amico.

Un altro volume che denota quanto a fondo Sabatino Lopez conosca i comici, e quanto acutamente abbia côlto la psicologia del pubblico di teatro, e come bene conosca i suoi colleghi — gli autori drammatici — è quello intitolato: *Le Loro Maestà,* aneddoti e curiosità teatrali, intorno a « S. M. l'Autore », a « S. M. il Pubblico » e a « S. M. l'Attore », piacevolmente narrate, in una forma agile e spigliata.

*
* *

Le prime opere teatrali di Sabatino Lopez, tranne qualche scenetta recitata in circoli privati (*Daccapo, Fra un atto e l'altro, Il ritorno* e *Il successo* (1891), hanno carattere violentemente drammatico: ciò si verifica nella maggior parte degli autori: ed è giusto che sia così: la passione più facilmente si può esprimere in una forma semplice e disadorna, appunto per il suo carattere di sentimento istintivo e primordiale, che avvicina e livella uomini di disparatissime classi sociali, laddove i sottili e delicati passaggi psicologici della commedia esigono una più appro-

fondita conoscenza della società, una più acuta penetrazione del carattere, e maggiore duttilità ed eleganza di forma: qualità queste in un giovane scrittore estremamente rare.

Nei primi drammi del Lopez: *Oriana* (1889), *Di notte* (1889), *Il Baiardo* (1890), *Berta, Il segreto* (1892), *Disciplina* (1893), *L'ospite* (1893), *I fratelli* (1896), c'è ancora la materia greggia, non ancora sufficientemente elaborata: situazioni spesso originali ed audaci presentate bruscamente, quasi con brutalità, senza che da esse sia tratto il partito migliore: piuttosto scorci drammatici o spunti di dramma, che opere compiute. Pur sarà interessante prendere in esame questi primi tentativi scenici, perchè già vi appaiono in embrione qualità e difetti dei drammi posteriori.

Il Lopez non esce per lo più dal solito triangolo misuratore del Teatro italiano contemporaneo: marito, moglie e amante forniscono argomento a pressochè tutte le sue commedie e ai suoi drammi: quasi sempre l'adulterio della moglie, spesso quello del marito (*I fratelli, Bufere, Sole d'ottobre*) ed anche di tutti e due (*Il viluppo*): nei primi tentativi scenici è rappresentato il disinganno e il disgusto dell'adulterio (*Oriana, L'ospite*) — motivo fissato in modo pressochè definitivo dal Giacosa nei *Tristi amori* —, il dubbio dell'adulterio (*Di notte*) e le sue conseguenze (*Il segreto*).

Per amore di Alberto, Oriana è fuggita di casa, abbandonando marito e figli: attanagliata alla sua colpa, ella, pur sapendo di non esser più

amata, esige che l'amante non la lasci: venuta a scoprire che Alberto s'è fidanzato con Berta, manda a chiamare costei, e dopo averle detto ciò che è per lei Alberto, apre gli occhi alla fanciulla sul vero carattere del suo fidanzato: le rappresenta la propria angoscia, il proprio strazio, sì che la fanciulla se ne va, rendendo la parola ad Alberto: « non ti amo più » — gli dice bruscamente: ed anche Oriana parte, lieta di essersi vendicata.

Tutta questa materia drammatica è soffocata in un breve atto, nel quale certi bruschi passaggi psicologici riescono inesplicabili: può apparire un tantino strano che Oriana sia presa improvvisamente da un tale affetto per Berta, per la quale invece dovrebbe sentir odio, come per una rivale.

Anche ne *Il segreto* c'è lo spunto iniziale di un dramma che potrebbe essere *L'altro pericolo,* secondo il titolo della commedia di Maurice Donnay, o *Fort comme la Mort,* dal celebre romanzo di Maupassant. Il conte Altavi viene a sapere che sua figlia è innamorata del capitano Denoriz: e poichè, avendo rifiutato il suo consenso al matrimonio senza volerne dare le ragioni, è accusato dalla figlia di egoismo, non volendo perdere anche l'affetto di lei, che ama sopra ogni cosa al mondo, bruscamente, brutalmente dice alla figlia che il capitano è stato l'amante della madre.

Questa rudezza ricorda la maniera di Praga

(ne *La Crisi,* il cognato a Nicoletta: « Tu inganni tuo marito: hai un amante! »): nessuna preoccupazione nel drammaturgo del turbamento che una tale rivelazione può provocare nell'animo di una figlia, colpita così brutalmente nel più delicato dei suoi sentimenti.

Lo stesso si avverte in *Di notte.* Qui un marito ha uccisa la moglie creduta infedele: ha la certezza di essere stato tradito; ha veduto un uomo scappare dalla finestra della sua camera, di notte, ed ha sparato contro la moglie: ma la prova materiale dell'adulterio non c'è: denunziandosi senza fornir le prove, sarà certamente condannato; ma non si denunzierà, chè si farà giustizia da sè. Qui al dubbio del marito fa riscontro il dilemma atroce dell'amante, che ha assistito dal giardino al delitto, senza osar intervenire: ora, se egli parla, compromette la madre di fronte alla figlia che nulla sospettava; se tace, si fa complice della condanna, e forse della morte del marito. Allora la figlia stessa, dopo la sua confessione, vuole che egli vada a dire la verità al padre. Ed ecco che il dramma si chiude, mentre, con la scena fra il marito e l'amante, potrebbe incominciarne un secondo, forse non meno interessante del primo.

Di notte, nella spasmodica tensione nervosa del dubbio da risolvere, nella sospensione d'interesse per tre atti felicemente mantenuta, rammenta un po' il dramma del « *Grand Guignol* », anche nel disprezzo dei mezzi scenici usati per ottenere il

maximum dell'effetto: lo precorre in certo modo, chè all'epoca della sua prima rappresentazione, nè il Teatro nè il genere esistevano ancora. Ricorda il *Di notte* pur un più recente dramma di Paul Hervieu: *L'énigme:* riconosciamo volentieri nel giovane drammaturgo l'originalità della trovata o la maschia robustezza del dialogo.

Ne *L'ospite*, Giuliana Guglielmi, moglie a un mediocre impiegato, intristita nell'oscurità di una piccola cittadina di provincia — una delle molte Bovary del Teatro contemporaneo — è presa dal fascino di uno dei soliti seduttori professionali, il conte Villalta, un nobile spiantato, amico del marito, del quale è ospite di passaggio. Il Villalta rivoluziona le grigie abitudini della provincia, e, come primo effetto, vince al giuoco, al circolo da lui fondato, 5000 lire al marito, senza esigerne il pagamento: è già diventato l'amante della moglie: amante, per modo dire: un capriccio, un'avventura senza conseguenze, chè già ha intessuta una nuova relazione con un'altra signora maritata, e sta per sposare una ragazza con trecentomila franchi di dote, partito non disprezzabile per un modestissimo impiegato quale egli è. Avviene che Giuliana, per essersi indebitata (per piacere di più all'amante), chiede denaro al marito, e questi dalle insistenze di lei e della madre, è costretto a confessare la perdita al giuoco, e il debito non pagato a Villalta. Giuliana all'idea della vergogna di essersi « venduta » a lui, si confessa alla madre del marito, che dapprima

vorrebbe cacciarla di casa, ma poi, presa da pietà, e per non gettare la vergogna sulla famiglia, e nell' interesse della figlia e del marito, la costringe a restare: e tutte e due obbligano Guglielmi a pagar Villalta con la dote della figlia.

Questo disgusto dell'adulterio, e la complicità della madre nel nascondere al marito la colpa della moglie rammentano singolarmente la situazione de *La morale della favola*, una delle più belle e più ingiustamente dimenticate commedie di Marco Praga.

Questa forma violenta, aspra, un tantino arida, ove il linguaggio della passione troppo spesso si abbassa al tòno della discussione condotta rigorosamente a fil di logica, si rivela anche nei drammi posteriori: ma sin da *I fratelli* la materia drammatica appare meglio elaborata: e meglio rifulgono le qualità del Lopez ne *La posta suprema* (1900), in *Tutto l'amore* (1903) e specialmente in *Bufere* (1907).

Ne *I fratelli* il Lopez mostra di quali dànni sia fonte, specie per i figli, la separazione dei genitori: la duchessa d'Olmea vive da vent'anni separata dal marito, offesa nei suoi sentimenti più delicati perchè il duca l' ha ingannata con una cameriera: il Tribunale, che ha pronunziato la sentenza di separazione legale, ha deciso che uno dei due figli, Diego, sia assegnato al padre, e l'altro, Giulio, alla madre.

Dopo tre anni che non la vedeva, Diego chiede alla madre un abboccamento: ufficiale di marina,

non può sposare la ragazza che ama, non avendo i denari per la dote militare: per orgoglio il duca non ha voluto abbassarsi a chiederli a lei, che è ricca; ma essa, per puntiglio, rifiuta: e madre e figlio si lasciano per le rotte.

L'altro figlio, Giulio, confessa alla madre di essere innamorato appunto di colei che dovrebbe sposare Diego; e siccome vede che questi non saluta la madre, irritato nel saperlo suo rivale nell'affetto della ragazza, sta per slanciarsi contro di lui e schiaffeggiarlo. Diego esige delle scuse, ma l'altro è irremovibile. È la ragazza che essi amano, che si incarica di rappacificarli, sì che i due fratelli, commossi, si gettano le braccia al collo.

Qui il Lopez sembra far la critica dell' implacabilità della moglie nell'adulterio del marito: tutta la filosofia della commedia sta nelle parole di Giulio alla madre: « Che cosa hai seminato tu da vent'anni? Odio. E odio hai raccolto. Chi mi ha insegnato a considerare come estranei, come nemici, mio fratello e mio padre? » (Atto III). Il drammaturgo sembra voglia predicare l'indulgenza per una colpa così lieve del marito, specie quando sieno in giuoco l'interesse e la felicità dei figli.

Ne *La posta suprema* siamo ancora dinanzi ad uno degli infiniti drammi dell'adulterio. Mario Bosi, tornato dall'Argentina dove era andato ad amministrare le terre di Gastaldo Gastaldi, sente che l'antico amore per Renata, moglie del Gastaldi, non è ancora spento con la separazione; assillato dalla gelosia, avvedendosi della relazione di Renata con Ugo De Varda, propone a costui un duello all'americana non privo di originalità: giocheranno la loro vita a testa e croce: e poichè Ugo sa, da Renata, dell'amore di Mario, accetta. Mario perde: ma, prima di uccidersi, va a Montecarlo, dove finisce tutto il suo denaro: Gastaldi gli propone di ritornar in America quale suo amministratore: egli apparentemente accetta, ma poi si getta sotto il treno.

Ugo, che già nell'aspettativa di questo tragico evento, non aveva più avuto il coraggio di abbracciare Renata, confessa a lei il patto corso con Mario: è interessante qui l'esame che Ugo fa di sè stesso: se la sorte fosse caduta su di lui, si sarebbe ucciso? Ora questo morto ha messo l'irreparabile fra di loro, li ha divisi per sempre. Ugo chiede all'amante che l'assolva della colpa commessa, ma essa non può: ha ormai la certezza che l'altro l'amava veramente, e che si è ucciso per lei. L'addio dei due amanti ha tutta la tristezza delle separazioni definitive: anche Ugo partirà: voleva anzi partire senza neppur rivederla.

Molto originale è la situazione del dramma *Tutto l'amore*, nel quale è presentato l'interessante caso psicologico di una donna che affronta coraggiosamente la morte pur di poter dare e ricevere anche una sol volta l'amore dall' uomo, al quale vuol bene. Il caso di Grazia è veramente

tragico: causa una malattia sopravvenuta dopo il primo parto disgraziato, essa deve restar sempre separata dal marito che adora: se dovesse avvicinare un uomo ne morrebbe. Ma il pensiero che il puro amore spirituale non può soddisfare il marito, assillata dalla gelosia, non esita: ed il dramma si chiude sul lungo bacio appassionato di Grazia ad Emilio.

Intorno a questa coppia di coniugi — come ne *I mariti* di Torelli — il Lopez ha voluto far apparire un'unione perfetta e un'altra del pari male assortita, per colpa della freddezza del marito, quasi a dimostrare che nell'amore ci vuole completa corrispondenza di anima e di sensi, di cuore e di intelligenza, comunione di corpo e di spirito.

Interessante è pure un dramma scritto in collaborazione con Edoardo Calandra, nobilissimo artista, autore di romanzi non mediocri, morto nel 1911, dramma di ambiente e di critica della disciplina militare.

Disciplina è il dramma del dovere militare: in esso appare, in tutta la sua solenne implacabilità, la forza della disciplina: come essa, rigida, ferrea, attanagli ogni iniziativa e paralizzi ogni volontà, appare in due momenti del dramma: allorchè il tenente Filippo Viscardi non può battersi con un suo superiore che ha insultata la propria amante, un'amante che non può sposare perchè priva della dote militare (il dramma è del 1893), e una seconda volta allorchè è costretto, malgrado le suppliche di una madre, a denunciare un proprio inferiore, reo di una grave colpa, e cioè di aver contratto un debito con un suo subalterno. Gravissime sono le conseguenze di una tale denuncia, chè il sergente colpevole, figlio del maggiore del reggimento, vistasi chiusa per sempre la carriera, si uccide; ed il tenente, per non mentire la causa del suicidio, è costretto a dare le dimissioni. Qui la disciplina militare assorge alla tragicità del Fato; è per questa forma speciale del dovere che nell'Esercito si possono commettere tante ingiustizie.

Un breve atto del Lopez: *La guerra* ('97), si toglie anch'esso, come *Disciplina* e *Tutto l'amore*, dal solito argomento dell'adulterio: è una breve situazione drammatica, uno scorcio di tragedia, rapida, brusca, avvincente.

Siamo in un casolare disperso, durante l'infuriare della battaglia e gli orrori dell'invasione: c'è un ferito, che ha una gamba spezzata da una scheggia di granata: era uno scienziato illustre, tutto preso da una grande opera per combattere la tubercolosi: è scoppiata la guerra, ed egli, senza esitare, ha impugnato un fucile. Ora è assistito dalla donna, che da quattro anni è sua, e che amorosamente lo cura e lo assiste: ha portato con sè quei pochi viveri che possono bastare a non morir di fame per pochi giorni. Entra una donna con un bambino a chiedere un pezzo di pane: lo negano: la guerra rende egoisti: entra un ufficiale dell'esercito vincitore: questi non

prega, esige, comanda: potrebbe uccidere l'uno e l'altra, perchè, borghesi non combattenti, hanno un'arme: non lo fa: s'accontenta che gli dieno da mangiare: avidamente mangia e beve: poi paga, baciando l'amante del ferito. Su questa tensione violenta del ferito che non può difendere la propria donna, impossibilitato a muoversi, ad arrivare sino alla rivoltella che è lì sul tavolo, e punir così l'offesa, c'è il motivo drammatico di questa piccola tragedia della guerra. Spunto da teatro di *Grand Guignol*, se vogliamo, ma non perciò meno felicemente immaginato ed efficacemente espresso.

Bufere è il dramma migliore del Lopez: semplice, nudo, disadorno, tipicamente italiano nell'assenza di ogni orpello, di ogni personaggio e di ogni episodio inutile all'armonia dell'opera, di una sobrietà anche eccessiva, rapido, avvincente, vivo, côlto dalla vita d'ogni giorno, ed espresso negli episodi più significativi e nei caratteri più adatti a dar risalto al dramma. Uno scienziato, probo, casto, di vita austera, viene preso allo strano fascino di un'avventuriera, che gli entra nel sangue, nella pelle, ed è travolto da quest'indegna passione, che abolisce in lui ogni nobiltà di sentimento, ogni volontà, ogni dignità umana: e la moglie, che lo ama, e soffre, più che nel suo orgoglio di donna, nel vederlo sceso a tale grado di abiezione, uccide la rivale, per liberarlo da una cotale femmina.

Sfrondato di poche scene episodiche, il dramma

è a quattro personaggi: Antonicu Sanna-Branca, professore d'Università, la moglie Sabina — sardi l'uno e l'altra —, la cavallerizza Cora Parnel, e Parnel, una specie di saltimbanco, amante di lei. Antonicu sa che Cora lo inganna con Parnel, e sopporta, senza sapersi togliere da questo amore che lo insozza, questa comunanza indecorosa. Sabina che sa del tradimento del marito, tace, pur sanguinando di dolore nel suo orgoglio, nel suo cuore ferito, il suo giusto risentimento, e se ne va a casa sua, in Sardegna, lasciando il marito in balia della sua folle passione.

È ciò possibile in una donna gelosa, specialmente in una sarda? Ne dubitiamo! Pure il Lopez, con grande abilità, sa farci accettare questa situazione che può apparire illogica: egli accenna a una ventata di lussuria — non inverosimile in un uomo quasi casto, quale egli ci ha descritto il professor Sanna-Branca — a una *bufera* (secondo il titolo del dramma): la moglie, pur dolorando, accetta tale situazione nella speranza che sia passeggera, ed è perciò che acconsente a partire, sola.

Ciò che piuttosto preoccupa è quanto avverrà dopo calato il sipario sull'ultimo atto del dramma: il colpo di bisturì col quale Sabina sopprime Cora non uccide la passione di Antonicu: non conclude il dramma, ma ne chiude un episodio. Come non pensare che, mentre Sabina piangerà in carcere gli effetti della vendetta compiuta, Antonicu possa versare tutte le sue lacrime sul

bel corpo di colei che era stata la sua complice e la sua iniziatrice alle prime ebbrezze dell'amore? È Cora stessa che ce lo descrive follemente innamorato: « Tua moglie, se ti riprende, in ogni tuo bacio sentirà ancora sulle tue labbra il sapore delle mie labbra. Me, non mi si dimentica. Io sono l'amante, e sono più forte di lei » (A. III). Il Lopez non ci ha persuasi che Sabina, con l'uccidere Cora Parnel, abbia riconquistato al proprio affetto il marito, pur avendo avuto l'accortezza di dirci che Antonicu non subisce il fascino dell'amante, se non quando essa gli è presente. Ma Sabina, dolce anima femminile, donna umile e devota al marito sino all'idolatria, soffre soprattutto che un uomo del suo valore morale sia contaminato da una passione che lo avvilisce, ed uccide per salvarlo: « per te.... per liberarti.... per te » — sono le ultime parole di Sabina, in questo singolarissimo dramma, nel quale la passione parla un linguaggio così impetuoso e sincero, quale mai avevamo sentito in tutto il Teatro del Lopez.

Anche ne *Il viluppo* — una delle ultime opere del drammaturgo livornese — contrasto di passioni crudo e violento: anche qui quattro soli personaggi principali: due coppie: Gianfranco, marito di Sandra, e Maddalena, la piccola sorellina di Gianfranco, da lui amata sino all'adorazione, moglie di Leo. Anche qui un capriccio, una ventata di passione, di Leo per Sandra, subito corrisposta: anche qui il solito adulterio, caro ai

nostri drammaturghi, fonte di irreparabili sventure.... (Da che il Giacosa, e, sulla sua traccia, quasi tutti gli autori italiani, mostrarono la « tristezza » degli amori adulteri, nessuno oserà negare che il nostro Teatro contemporaneo non abbia delle intenzioni altamente moralizzatrici).

In questo dramma aspro, duro ed anche artificioso c'è però una bella scena, quella nella quale Gianfranco e Maddalena, dopo aver taciuto per pietà l'uno dell'altra, si dicono apertamente il loro sentimento: sapevano tutti e due di essere stati traditi da Leo nel loro affetto, ma per il grande amore che avevano l'uno per l'altra — Gianfranco in mancanza dei genitori aveva protetta e difesa la sua sorellina, e Maddalena l'aveva amato come un padre — avevano tenuto nascosto il loro dolore.

Qui appare, forse ancor meglio che in ogni altra sua opera, il difetto maggiore di Lopez, e cioè la scarsa impersonalità delle sue creature di teatro: i suoi personaggi troppo discutono ed analizzano il proprio sentimento: troppo si esaminano e sillogizzano: dietro di loro si sente quasi sempre l'autore, che sostiene il pro e il contro delle idee e dei sentimenti che vanno manifestando: talvolta i suoi drammi sembrano tesi dialogate, tanto la discussione accademica prende la mano all'autore: i suoi personaggi discutono, anzichè agire; e troppo spesso il commediografo si abbandona al piacere di sostenere una tesi, un paradosso, di dimostrar la verità di una osserva-

zione fatta, anzichè lasciare alle creature dei suoi drammi e delle sue commedie il compito di dimostrar coi fatti la verità della tesi presentata o la giustezza dell' osservazione, dalla quale il dramma o la commedia prende il suo spunto iniziale. Troppo aderente al titolo della commedia, o alla *tesi* che si era proposto di svolgere, talvolta il Lopez non sa aspettare che il pubblico faccia da sè le sue riflessioni: sintomatica a questo proposito l' insistenza del commediografo sulla parola *pelle,* nella commedia (bellissima del resto) che appunto s' intitola: *La nostra pelle.*

Però anche ne *Il viluppo*, che non è certo fra i drammi più felici del Lopez, alcuni movimenti psicologici sono côlti con acuta penetrazione: il dolore di Gianfranco, perchè la sorella Maddalena *sapeva* e *sa* del tradimento di Leo e Sandra, è espresso con delicata semplicità: Gianfranco ha il dolore che Maddalena non possa più vivere accanto a lui, perchè a parte del segreto, e quasi complice del delitto commesso a suo danno.

Sandra è morta di parto. Qui si affaccia il problema del figlio. — « E il bambino? » — chiede Gianfranco; e Maddalena: « Resta con te, con suo padre »; al che Gianfranco: « Già, ma *chi* è il padre? » E giustamente confessa di non poter amare questo bambino, che non sa se è suo o dell'altro. Allora Maddalena lo prenderà con sè, gli farà da mamma, tanto più che forse il figlio è di Leo, cioè di suo marito, dell' uomo che essa ama più di ogni altro: non è però troppo

umano che a lei « sia facile perdonare » (secondo l'affermazione di Gianfranco), chè anzi essa potrebbe esserne gelosa poichè il bambino è di un'altra donna (sia pure morta), mentre a lei è stata negata la maternità.

Tutti questi drammi del Lopez hanno caratteristiche comuni: violenza, impetuosità, asprezza: il drammaturgo non conosce le mezze tinte, i chiaroscuri: nell'espressione della passione è ardente ed impetuoso (si veda la dichiarazione di Leo a Sandra, alla fine del 1.° atto del *Viluppo*): invece nell'espressione del sentimento idilliaco appare freddo e manierato: cito, per tutte, la scena d'amore fra Giulia ed Enzo al 2.° atto de *La buona figliola.*

Il Lopez è soprattutto felice nel cogliere il lato ironico della vita: perciò il meglio del suo talento si rivela nelle commedie. Non è già per fare una distinzione di *generi* ch' io ho parlato prima dei drammi, anche se posteriori di tempo a molte delle commedie, ma perchè il Teatro comico del Lopez ha anch'esso un carattere suo proprio, ha delle particolarità sue speciali, che lo differenziano da quello di ogni altro autore italiano.

Non peregrina l' invenzione delle sue commedie: per lo più intrighi semplici, fatti comuni: l' oggetto della sua osservazione è nella vita che ci circonda: ma l'autore sa sempre vedere quale sia l'argomento sceneggiabile, e come si possa presentarlo allo spettatore in modo da interessarlo e da fermare la sua attenzione.

Ninetta (1895) è la prima commedia del Lopez e rivela già la sicurezza di mano dell'autore esperto. Facciamo qui la conoscenza di uno dei personaggi cari al Lopez: la *cocotte* casalinga e borghese. È la piccola *cocotte* di marca nazionale, buona di cuore e relativamente onesta, che non ha nulla di comune con le sue consorelle parigine che vediamo folleggiare in cento commedie e *vaudevilles*: contadina o popolana traviata, che si adagia nella comoda vita della mantenuta, come un'altra nel matrimonio: non troppo esigente, spesso innamorata dell'uomo che le procura il benessere materiale, incapace di fargli un torto, fedele nell'illegalità della sua condizione assai più di tante donne nel matrimonio. In *Ninetta* c'è già la Cesarina de *La buona figliola* e c'è la Maddalena de *La morale che corre*: troviamo la stessa brava ragazza in quattro delle sei novellette del volume di Lopez (*Il destino, Il primo passo, Carmencita, Al « Cavallo bianco »*). La cortigiana diventerà cattiva soltanto con chi le ha fatto del male: è allora la Giuditta (della stessa *Morale che corre*), che odia il suo antico padrone (Giugiù), responsabile delle sue disgrazie. La *cocotte* che fa il male per il male, la donna perfida e venale, tipo *Lulù* del Bertolazzi, della quale c'è lo spunto in una delle novellette (*Champagne*), la ritroviamo una sola volta nel Teatro di Lopez: in Cora Parnel di *Bufere*.

Ninetta è l'amante del conte Marcello D'Arcole, ed ha avuto da lui una figlia: vive felice nella

sua unione quasi legale, nutrendo in cuore la segreta speranza che un giorno egli la sposi: essa gli è sinceramente affezionata, e non gli farebbe un torto per tutto l'oro del mondo. Ma D'Arcole ha ambizioni politiche, e per riuscire deputato, trova la buona strada in un vantaggioso matrimonio: perciò pianta Ninetta: egli provvederà a lei e si prenderà con sè la figlia: ma Ninetta, che non vuole denaro per sè (« ....i cento franchi, il napoleone, lo scudo, vendermi sui canti della strada, tutto da tutti, ma non un soldo da te....» (atto II, scena sesta) — e forse questo disinteresse può parere anche eccessivo per una che fa la mantenuta — Ninetta, che per orgoglio rifiuta il denaro « di buona uscita » dall'amante, esige che sia fatta una situazione alla bambina: e, poichè il conte promette di farla vivere accanto alla madre, nell'interesse della bambina, perchè possa crescere in un ambiente onesto, sia bene educata, e diventi una vera signorina, evitando in avvenire la disgrazia toccata a lei, Ninetta andrà via; soffrirà nello staccarsi dalla sua creatura, ma sarà felice al pensiero di farlo per il suo bene.

Ma il matrimonio di D'Arcole non è stato troppo fortunato: dopo un solo anno egli è stato tradito dalla moglie. Quando Ninetta, dalla stessa bocca del suo antico amante, viene a conoscere la causa della separazione, il Lopez ha qui una battuta da grande commediografo, una di quelle frasi magnifiche che dànno valore, che rivelano

lo stato d'animo: *Ninetta*: « Ah! ti ha tradito? » (e buttando un bacio all' indirizzo della moglie): « To', benedetta.... Facciamo tante volte noi le loro vendette quando voi le abbandonate; è giusto che loro facciano qualche volta le nostre! » (atto III, scena quarta).

Ninetta che, durante l'interregno, s'era presa per amante un amico del marito (anch'egli tradito, ma sempre innamorato della propria moglie), vuole ora partire per Calcutta a cercar fortuna: persuade D'Arcole ad andar via con lei: tanto il matrimonio non gli ha giovato troppo: ella gli ha sempre voluto bene; eppoi fra loro c'è la bambina, ed è il figlio che forma la vera famiglia. La commedia si chiude su un bacio dei due antichi amanti, preludio alla più completa riconciliazione.

Commedia tenue nell'argomento, ma semplice, piana, sincera: il suo dialogo è facile e scorrevole. Già, il dialogo del Lopez è sempre perfetto: non c'è mai una parola di troppo o che strida col carattere del lavoro: è preciso, chiaro, senza preziosaggini letterarie, senza fiorettature stilistiche: ogni sua parola giova a rievocare l'immagine che si vuol richiamare alla memoria: buon dialogo di prosa italiana che si riannoda alla tradizione toscana del Gherardi Del Testa e dell'*Anonimo Fiorentino*. Quando gli attori, che troppo spesso non sono buoni giudici se l'opera è troppo elevata nelle intenzioni e al di fuori della loro piccola mentalità e dei piccoli episodî

nei quali per lo più l'han racchiusa gli autori, quando gli attori vi dicono: « il dialogo di Lopez è bellissimo », significa che l'autore è un uomo di teatro, cioè destinato a piacere al pubblico, chè gli interpreti hanno un sicuro istinto che li avverte di ciò che sarà destinato a soddisfare gli spettatori e di ciò che non avrà « portata » sull'animo del pubblico.

Lo stile del Lopez può sembrare mediocre: il periodo involuto, contorto, arruffato, tale da far arricciare il naso a più di un accademico: sentite questa battuta, ad esempio: « Amici chi? Lei e Frecci? Frecci per lei, sì, perchè Frecci ha un'amante; lei per Frecci, sì, se lei avesse un amante; e non so se l'abbia. Si può essere il meno, quando altrove con un altro si è il più » (*Mario e Maria*; atto II). Chissà le alte grida che alzerebbe un purista a leggere questo groviglio di frasi: eppure, in teatro, una tale battuta non dà noia, anzi, se colorita dalla giusta intonazione dell'attrice chè la deve dire, prende valore e significato: il commediografo, scrivendola, ha pensato sempre al pubblico che dovrà ascoltarla, ed è in ciò soprattutto che si rivela l'uomo di teatro.

Senza avere la forza satirica di un Molière o la virulenza di un Beaumarchais, la comicità del Teatro di Sabatino Lopez si avvicina a quella tradizionale del Teatro francese: è la comicità amara, che sa trovare argomento di riso nella situazione tragica — come nel monologo: *L'elogio*

funebre (1913) — e di tristezza nel comico: più che sferzare i costumi e satireggiare le istituzioni della società contemporanea, il Lopez mette in luce certi grotteschi della nostra vita borghese, e la sciocchezza infinita di certe convenzionalità mondane; dalla vita che ci circonda egli eccelle nel far risaltare soprattutto il lato ironico.

In ogni più breve scena del Lopez c'è il germe di una piccola commedia della vita: ne *Il punto d'appoggio* (1899), il marito, uno scultore, finge di non accorgersi che la moglie lo tradisce col suo discepolo, col suo miglior amico: un medico viene a dire ai due amanti che lo scultore ha i giorni contati; allora, alla prospettiva di esser liberi, i due si mettono a disputare, e starebbero per dividersi, se il marito non venisse a tempo a rappacificarli. Il commediografo sembra voler dire (riprendendo il titolo di una commedia di Labiche) che il marito è « il più felice dei tre », ed il « punto d'appoggio » fra moglie ed amante: mancando lui, crolla l'edificio.

Questo motivo dell' inferiorità dell'amante di fronte al marito lo ritroviamo, con maggiore sviluppo, ne *La donna d'altri* (1906), dove l'amante (Filippo Claretti), alla sofferenza di non poter avere la moglie di un suo amico (Gina de Nardi) quando gli pare e piace, aggiunge il dolore di vedersi da lei tradito per un secondo amante. Qui la situazione ricorda quella de *La navette* di Henri Becque: e il carattere di Gina de Nardi, la donna frivola e corrotta, che non si cura del

dolore dell'amante, pur che egli non la denunci al marito, è della scuola di quella che fu detta la « *Comédie rosse* », e risale alla *Parisienne* di Becque, che precorre tutte le adultere della moderna Commedia. Nella scena di risentimento e di gelosia fra Gina e Filippo il Lopez côglie quanto mai felicemente i due caratteri, dell'amante appassionato e della civetta arida di cuore e fredda di sensi.

Tutta la filosofia della commedia che si intitola *La morale che corre* (1904) si riassume in queste parole di Vargas (che è un po' l'« Oliviero de Jalin » di questa commedia): « Ci sono sempre state due morali: c'è una morale assoluta che non soffre oscillazioni sensibili, come il pezzo d'oro da 100 lire, e ce n'è un'altra mutabile, oscillante come i valori in borsa.... la morale che corre » (atto III, scena seconda).

Un vivaiolo ozioso, che mantiene una donna — la quale da parte sua lo pianta per uno che si fa da lei mantenere — caccia dal suo servizio la cameriera perchè si è fatta sedurre da un servitore: la manda via quando sa che è rimasta incinta; ed essa, disperata, tenta di uccidersi: salvata, sopprime la creatura, e si dà alla vita allegra. A una più alta portata di critica della società borghese c'è qui un accenno nella requisitoria contro l'egoismo maschile, che fa al suo antico padrone la cameriera finita *cocotte*: « Ci sono delitti che si fanno da soli, ma ce ne sono altri che tutti fanno: il mio l'avete fatto voi più di me. Voi,

uomini, che ci mandate via di casa se siamo serve, che non ci volete, operaie, che ci piantate in mezzo alla strada se siamo mantenute» (atto III, scena ultima). Il naturale risentimento, l'amarezza della donna contro coloro che sono complici del suo delitto, è qui più che naturale: la *cocotte* respinge il suo antico padrone, che ora s'è innamorato di lei: e si vendicherà sugli altri uomini di quanto sofferse per causa di uno.

Restiamo ancora nell' ambiente medesimo ne *La buona figliola* (1909), una delle più fresche e gioconde commedie del Lopez. La protagonista, Cesarina, è anch'essa una donnina di morale facile, ma in lei non sono ancora del tutto spenti i buoni sentimenti primitivi: il solido buon senso e la garbatezza di modi della contadina toscana sopravvivono in lei, anche nel lusso del suo quartierino di Roma, e ne fanno una *cocotte* casalinga, e quasi borghese, che non fa troppo sfigurare l'onorevole che la mantiene. L' intreccio della commedia? Poca cosa! Una sorella di Cesarina s'è innamorata del segretario dell'onorevole; e perchè non si perda, e finisca come lei, essa si incarica di condurre a buon porto il matrimonio: ma, per arrotondare la somma della dote, e vincere così le ultime riluttanze della famiglia del fidanzato, rammentandosi di una sua illustre antenata del Teatro romantico, che si sacrificò per la felicità di una ragazza che non conosceva neppur di vista, soltanto perchè sorella del suo amante, anche Cesarina fa un piccolo sacrificio

che rientra nella sua professione: si concede a un ricco banchiere che la desidera e che è disposto a compensare molto generosamente la sua accondiscendenza.

Ne *La buona figliola* è specialmente felice la satira di quella rigida morale borghese che crolla dinanzi a un pacchetto di biglietti di banca. Cesarina, contrariamente a ciò che si aspettavano i genitori e la zia di Enzo (così si chiama il segretario del deputato), viene a negare il suo consenso al matrimonio, e accenna vagamente alle centomila lire di dote: allora avviene un voltafaccia nel modo di pensare dei genitori, tanto che il mediocre strattagemma usato da Cesarina per forzar loro la mano, e cioè l'accenno al pericolo di una fuga, trova quelli già ben predisposti a dare il loro consenso al matrimonio. Il terzo atto è tutto gustosamente comico: è dell'eccellente commedia satirica: e la battuta finale, nella sua voluta salacità, è una vera trovata.

In questa *Buona figliola* facciamo la conoscenza del banchiere Ferante, l'uomo brutto che trae vantaggio dalla propria deficienza fisica per piacere alle donne. Lo spunto di un tale paradosso l'avevamo già in una battuta de *Il punto d'appoggio*: « Esser belli e piacere che sforzo! Esser brutti e piacere questo è il gran merito! » Ne *La buona figliola* Ferante espone la sua curiosa teoria sulla bruttezza fisica in rapporto alle conquiste galanti.

Ne *Il brutto e le belle* (1910) personaggio e

teoria hanno maggiore sviluppo e maggiore ampiezza: mentre nell'altra commedia Ferante si limitava alla conquista di una piccola *cocotte*, per la sua professione non certo inaccessibile al fascino di qualche biglietto da mille, in questa lo stesso Ferante non si accontenta delle avventure mercenarie, ma estende la propria attività galante nei campi dell'adulterio. Accettiamo anche questa possibilità: non è detto che un uomo brutto non possa apparire attraente quanto e più di un uomo bello: le donne sono tanto curiose! Soltanto (ed è qui che la tesi del commediografo incomincia a non esser più accettabile!) allorchè Ferante chiede la mano di una ragazza, una sua beneficata (Cecilia), ottiene una netta ripulsa. Perchè? Il Lopez non può generalizzare il caso speciale dell' avversione fisica che prova Cecilia per Ferante: non è escluso che anche una ragazza, allo stesso modo che una donna maritata o una *cocotte*, possa sentire l'attrazione per un brutto, ed anche bruttissimo, tanto più che, secondo ben dice lo stesso Lopez, un uomo che sa di non essere attraente per la sua persona, cerca di compensare con tanto più spirito, se ne ha, o con l' intelligenza, o con l' eleganza, o col saper vivere.... tutte cose, delle quali un uomo bello può esser privo. Il paradosso, sul quale il Lopez basa questa sua commedia, è che un uomo brutto non riesce a dar sospetti, e perciò tanto più facilmente è accettabile come amante da quelle donne maritate che non vogliono esser compromesse: e

la trovata del secondo atto della commedia sta appunto a dimostrazione di tale paradosso: bisogna però dire che quel signor De Curtis sia una gran buona pasta di marito, se si accontenta della constatazione della bruttezza di Ferante, trovato a mezzanotte nella camera da letto della moglie, per non nutrire più alcun dubbio sulla fedeltà della sua legittima sposa. Il Lopez naturalmente forza un po' la situazione per comodo di tesi, e forza anche la natura dei personaggi, chè quella signora De Curtis, la quale accoglie un estraneo di notte, nella sua camera, non è tale donna da guardar troppo pel sottile se l' uomo sia bello o brutto. C' è da temere fortemente che con questa sorte di donne oneste il banchiere Ferante si troverà spesso dei conti di sarta da pagare!

Ma non vogliamo esser qui troppo esigenti, chè un autore di teatro ha sempre il diritto di accentuare i tratti caratteristici dei suoi personaggi per comodo di tesi: se così non fosse non avremmo probabilmente nè un *Tartuffe* nè un *Misanthrope*!

Un fatterello di cronaca letto in un giornale offre al Lopez lo spunto per una delle sue commedie migliori: *La nostra pelle* (1912). Una maestra, per guarire un suo scolaretto di una grave ustione, si fa asportare un pezzo della propria pelle, che gioverà a rimarginare la piaga del ragazzo. E poichè la maestra Elsa Peroni si è mostrata così sprezzante del proprio benessere per

la salvezza di un estraneo, dovrà portar con sè per tutta la vita, come il forzato la propria catena, questo suo atto di bontà umile e disinteressato: dovrà sempre sacrificarsi per gli altri: ed il padre del bambino da lei salvato, il marito, la suocera non le chiederanno altro, sempre, ad ogni momento, che di continuare a sacrificarsi per loro: il marito, sindaco del paese, dopo averla sposata per fare l'infermiera alla vecchia mamma ammalata, la trascura, l'abbandona, la ferisce con ogni umiliazione: giuoca, s'indebita, e la costringe a chiedere la somma alla madre, come se il debito fosse suo: la madre — uno dei caratteri meglio scolpiti di tutto il Teatro di Lopez, quasi una sintesi della vecchiaia rabbiosa e impotente — la perseguita, aspra e pungente, con ogni sorta di rabbuffi e di esigenze; e il padre del ragazzo le fa dei continui ricatti morali per estorcerle del danaro.

Ben diversa la sorte di un cugino del marito, di quell'Umberto Fioravanti che ha avuta la disgrazia di uccidere in rissa un proprio simile, e che assolto — per legittima difesa — dalla giustizia degli uomini, può tutto permettersi, chè la gente lo crede un uomo temibile: in realtà egli è il più buon diavolaccio del mondo, e non uccise se non per la paura di essere colpito da un uomo di lui più robusto e più pericoloso.

Qui potrebbe alcuno osservare che il Lopez descrive l'umanità a tinte troppe fosche. Quell'Elsa Peroni ha avuto la disgrazia di cascare

sopra un discolaccio figlio di un ubbriacone, invece che su un buon ragazzo, figlio di un onesto operaio, e su un marito dissoluto e giocatore, afflitto da una madre intrattabile, invece che su un brav'uomo e su una suocera meno velenosa, e finalmente ella è di carattere troppo debole, per lasciarsi così calpestare nei suoi più delicati sentimenti, e non evadere da quella famiglia che non l'ha saputa apprezzare, e non partire — come ne aveva avuta l'intenzione — col cugino che l'ama.

Ma, così giudicando, si potrebbe condannare ogni commedia; e lo stesso *George Dandin* di Molière, che nell'amarezza del comico precorre di più di due secoli Becque e tutti gli autori del *Théâtre Libre*, non si salverebbe dalla critica: se i Sotenville non fossero così orgogliosi e bestiali, e Angélique non fosse una moglie così frivola e maligna, e George Dandin un debole e un ingenuo, la commedia non esisterebbe: l'autore comico si rivela appunto nella soluzione di una *tesi* morale o sociale, che non è troppo diversa da quella di un problema di matematica: dati i caratteri, vedere come si comporteranno in tale situazione: e qui, ne *La nostra pelle*, dati i caratteri di Elsa, debole e buona, profondamente onesta, e del marito e della suocera, aspri e cattivi, la soluzione non potrebbe essere differente.

Ironica più che satirica, e più superficiale nell'osservazione, è la comicità de *Il terzo marito* (1913).

La Caterina di questa commedia è della stessa famiglia (eroismi a parte) dell'Elsa Peroni: è la brava donna borghese, sincera, logica, di buona salute fisica e morale, un po' attaccata alle convenzioni sociali, che facilmente si affeziona, ed alla quale gli altri si affezionano. Ha avuto la disgrazia di perdere due mariti, ed ha, per eccessiva bontà d'animo, ancora la disgrazia di mantenere troppo intimi i rapporti con i suoceri superstiti dell'uno e dell'altro marito: col conte Alciati, padre di Giulio, con la signora Calmin, madre di Cesare; ed ha ancora poi la terza disgrazia di innamorare di sè un giovanotto (Fausto), che anch'essa sente di amare, e con il quale vorrebbe contrarre, ahimè!, un terzo matrimonio. E qui si affaccia la tesi: « Perchè non si possono prendere tre mariti senza affrontare il ridicolo? » Il Lopez esamina la questione da tutti i lati, la ritorce, la spreme, compiacendosi, secondo il suo costume, in sofismi e in buoni argomenti: « perchè si può prendere (come dice Caterina ad Alciati) uno, due, tre amanti successivamente, ed anche contemporaneamente, e non un terzo marito? » I due suoceri, che disapprovano un tal matrimonio, e non cessano dal punzecchiare Caterina con allusioni e sarcasmi d'ogni genere, un po' anche perchè gelosi dell'affetto della nuora, sono qui i portavoce dell'opinione del mondo: non saprebbero dare una sola ragione buona, ma sentono istintivamente che prendere un marito per la terza volta è una cosa che non si fa. Non

persuade veramente che due che si amano per davvero non abbiano il coraggio di sfidare l'opinione del mondo, e che una donna che vuol bene ad un uomo non abbia il coraggio di rompere con un passato che si affaccia troppo insistente, ed anche un po' invadente, nella persona dei due suoceri. Finisce che Caterina e Fausto, esasperati dalle contrarietà di ogni genere che si van accumulando sul loro capo, fanno a meno del matrimonio, e si abbandonano — senza passar davanti al Sindaco — alla sincerità del loro sentimento istintivo: poi, il mondo, rigido custode della morale borghese, chiederà che l'unione sia legalizzata: e il commediografo avvedutamente accenna a una tale possibilità.

La comicità de *Il terzo marito* cade però talora nel buffonesco della *pochade* (specie alla fine del secondo atto), e qualche « per finire » sfugge qui al buon gusto del Lopez. Parla Fausto: « A Salso.... Ma che cura! Io c'ero venuto per lei, io non mi curavo.... che di Lei » (atto primo); e più in là: « Tanto giovane e già tanto maritata? » (atto primo). Parla il Sindaco, dinanzi al quale sono avvenuti i due matrimoni di Caterina: « Vede quella signora? le ho fatto dire di sì due volte nella vita » (atto terzo). Ed ancora: Caterina, volendo persuadere Fausto della necessità del matrimonio, esclama: « Prendere o lasciare ». Ma fortunatamente la comicità del Lopez è di migliore lega che in queste rare battute, scritte per suscitare il facile riso del pubblico. Ad esem-

pio, ne *La buona figliola,* Raffaele, il padre di Cesarina, parlando dei pericoli che corre una ragazza: « Si fa presto a perdere l'onore ». E Cesarina: « A chi lo dice! » (atto primo). Questa è buona comicità, anche se più verbale che sostanziale, e cioè non derivante dalla situazione o aderente al significato della commedia.

Il Lopez è felicissimo soprattutto nei paradossi, in spunti di osservazione, spesso scintillanti di umorismo, e in piccole verità che egli sa disseminare nel dialogo con gusto ed abilità: ad esempio: « ....Non ti preoccupare: il mondo cammina anche senza di te.... Tutte le volte che ci si ammala, oltre il dolore si hanno a soffrire di queste delusioni. Ci si mette a letto pensando: « Dio mio, chi sa come andranno avanti senza di me! Che cosa mai accadrà? una qualche rovina.... ». E invece non accade nulla; la nostra immobilità non solo non è una rovina, ma qualche volta è una combinazione fortunata. Ah! siamo dei grandi illusi e dei pretenziosi, tutti quanti! » (*Mario e Maria*; atto terzo) e: « il vizio non comincia dove muore la virtù: comincia quando comincia l'abuso » (*La morale che corre*; atto primo, scena quarta); e: « Frodare al dazio, rubare al gioco, baciarsi al buio devono essere le tre cose più saporite del mondo, perchè le donne ne vanno tutte matte » (*La vita che torna*), e questa *boutade*: « Le donne sono come le polmoniti; bisogna guardarsi dalle ricadute » (*La morale che corre*; atto secondo, scena prima).

Ma più che in osservazioni minute, che potrebbero formare una piccola antologia (secondo la trovata recente di qualche editore, che spigola nell'Opera dei più significativi scrittori contemporanei, per raccogliere il fiore del loro pensiero), si potrebbero citare le molte battute del dialogo di Lopez, che giovano ad illuminare il carattere dei personaggi. Specialmente nella pittura dei caratteri femminili è felice il Lopez. Le adultere del suo Teatro si rassomigliano un po' tutte, ma è la speciale loro situazione che le ha rese simili: Gina de Nardi de *La donna d'altri* è la più perfetta espressione della piccola perfidia femminile. Soltanto che non si troverebbe nella vita una sola donna che osasse confessarsi così apertamente come fa la Renata de *La posta suprema*: « Mi ha amato più di te, lui.... Forse per questo a lui non ho mai voluto bene, a te sì.... Altrimenti non sarei una donna » (atto primo, scena seconda).

Ed anche le fanciulle del suo Teatro sono leggiere, superficiali, civette; ed è facile arguire che, sposate, non saranno troppo fedeli al marito. Tutte le strade — dice il Lopez — sono buone per arrivare alla conquista delle ragazze da marito: di due giovanotti, l' uno dice alla fanciulla prescelta che è di lei innamorato, l'altro le dimostra dell'avversione; ed il risultato è il medesimo (*L'altra strada* (1913).

Civette e procaci anche le cinque signorine che aspettano l'arrivo di un giovane ricco e di bel-

l'aspetto (*Il principe azzurro* (1910): vedendo in lui un possibile marito, mettono in giuoco tutte le seduzioni: una sola si mostra restia, ed appunto su di essa cade la scelta del giovane. Piccola *bluette* in tre atti questo *Principe azzurro*, commediola eccessivamente tenue nell'argomento, ma ricca di molta grazia di dialogo, e che ricorda un po' le commedie dei fratelli Quintero.

Nulla aggiungono al buon nome del Lopez le brevi scene comico-sentimentali, secondo la ricetta del Teatro francese contemporaneo. In *Fra i due....* (1910), il pittore Orfei e il conte De Sieni sono innamorati di Paola, ciascuno credendo che sia l'altro il preferito, ma l'uomo che essa ama è un terzo: il dottor Veroni.

Ne *La vita che torna* (1911), Giorgio ha tentato di uccidersi per amore di Maria, la quale, dopo aver ceduto al suo desiderio, è stata da lui abbandonata: allora essa ha ripetuto il gesto, ed ha tentato di uccidersi: salvata a sua volta, rivede l'amante, che è di nuovo innamorato di lei; ma essa ora più non l'ama; ed egli se ne va.

Con maggiore arte è espresso, in pochi tratti delicati, il dolore di una ragazza, salvata dal terremoto di Messina, per non sapere di chi ella sia la figlia, ed il dolore di una madre che ha perduta una figlia, e vuole che la piccola orfana rimanga con lei; ma questa « sente » che quella non è la madre (*Gelsomina* (1912).

In *A.-E.-I.* (1920), il sapore della commediola è dato da uno scherzo di parola che fornisce ad

essa anche il titolo: Alceste, una specie di dilettante di letteratura, sta scrivendo una novella; le vicende del suo protagonista subiscono le oscillazioni del suo stato d'animo: dapprima fa la corte a una bella vedovella (Beatrice), ma essa dichiara di non volersi sposare sino a che non prenda marito la sua sorellina minore (Laura); e questa viene a dirgli la stessa cosa: non si sposerà sino a che Beatrice non riprenderà marito. Il Lopez fa dire, un po' artificiosamente, nella novella di Alceste: « *sparò* », « *sperò* », « *spirò* ».... A parte il titolo, la commediola è abbastanza indovinata nella situazione.

Più interessanti sono alcune commedie in un atto, nelle quali il Lopez cercò delineare dei caratteri o dei tipi di varie regioni italiane: *Si chiude, Fatica, La Fondùa di Natale, Schiccheri è grande, L'ultimo romanzo.*

Specialmente gustoso è il tipo del commerciante genovese Giobatta Parodi nel dialogo intitolato: *Si chiude* (1920).

Il signor Parodi, buon lavoratore, attivo, onesto, seccato di tutti gli ostacoli che l'ora presente oppone alla sua alacrità, decide di ritirarsi dagli affari: ha un breve colloquio con la sua dattilografa, alla quale, dopo averle generosamente dato un anno di stipendio, fa anche delle proposte galanti: perchè non andrebbero a fare insieme una gita a Torino? Ma l'astuta dattilografa rifiuta: prima, mentre era alle sue dipendenze, forse sì, chè avrebbe avuto l'orgoglio di essere

prescelta dal principale; ma allora egli ne aveva un'altra: ed ora è troppo tardi! Liquidazione completa per il signor Parodi! La scenetta è gustosamente comica, specialmente per la « macchietta » del rozzo commerciante genovese, che si sforza nell'esser galante con la sua dattilografa, e ad ogni momento, in qualche energica interiezione popolaresca, tradisce le sue abitudini di uomo di affari, non uso alle svenevolezze sentimentali.

Meno caratterizzato è il piemontese ne *La Fondùa di Natale* (1920), piccola commediola, nella quale è però côlta molto felicemente la psicologia femminile.

Il Ministro dell'Istruzione offre al suo amico Prof. Cantèlis un seggio al Senato: sono amici di vecchia data: tutti e due di Mondovì, ed hanno iniziata la loro amicizia in una sera di Natale, davanti a un piatto di « fonduta di tartufi ».... La moglie di Cantèlis però non ne vuol sapere di esser la moglie di un Senatore a soli 24 anni: poichè il Ministro vuol esser così gentile, faccia Senatore qualcun altro della loro famiglia: suo padre, suo zio.... Nel frattempo però il Ministro è costretto a rimangiarsi la promessa fatta al suo amico Cantèlis, celebre chimico: il seggio senatoriale è stato dal Presidente del Consiglio destinato a un altro; ed allora la signora Cantèlis si arrabbia: ella vuol convincere il Ministro che l'offesa è diretta piuttosto a lui che a suo marito; e quasi quasi vorrebbe che questa mancata

nomina provocasse una crisi ministeriale. Poi — giacchè tutto deve finire: anche le commedie in un atto — la signora Cantèlis placa il suo sdegno; ed in sostituzione della nomina a Senatore pel marito, vuole che il Ministro li inviti a colazione, a mangiare la *fondùa*.

Ne *L'ultimo romanzo* (1920) facciamo la conoscenza di un celebre romanziere, Gaudenzio Carelli, nel momento in cui si festeggiano i suoi 80 anni: egli vive a Firenze, nella pensione della signora Adalgisa, come in casa sua: adora la figlia di lei, Milietta e vuol fare la sua felicità.

Milietta è innamorata di un giovane che non può sposare, perchè la madre di lui nega il consenso al matrimonio con la figlia di una locandiera, e tanto più essendo Milietta senza dote: è vero che Carelli ha promesso di lasciar tutto a lei; ma i letterati sono così bizzarri!...

Allora il vecchio romanziere immagina di sposarsi con la signora Adalgisa: in tal modo gli ostacoli saranno appianati: la madre di Milietta non terrà più pensione, la piccina erediterà tutto... ed egli non cambierà alloggio: cosa sempre molto seccante per una persona in età!

Il dottor Schiccheri, protagonista della commedia: *Schiccheri è grande* (1920), si crede un portento di abilità per esser riuscito a dar marito ad una delle sue nipoti, Rosetta: « Schiccheri è grande! » — egli bada a ripetere, congratulandosi con sè stesso; ed ora, con la sua furberia, con la sua politica, pensa di combinar il matrimonio an-

che con la seconda, Catina: provoca infatti un colloquio fra costei e un possibile pretendente, Giusto da Pàrola; e ben si vede che i due si accorderanno per sposarsi.

Il dialogo fra Catina e Giusto è piacevole, fra umoristico e bonario, ma la figura del protagonista, nella sua troppo ingenua espressione scenica, è completamente mancata.

Molto più graziosa e originale è la scenetta intitolata: *Fatica* (1920). È un breve dialogo fra la segretaria di un giornaletto teatrale e un povero diavolo venuto a presentare un copione a un Concorso, e che rimedia la vita alla meglio lavorando per gli altri: scrive commedie, brindisi, necrologie, tutto quello che gli ordinano; speculando così sull'altrui vanità: e « Fatica » è il suo soprannome. E mentre questo curioso tipo (schiettamente toscano nella sua facile parlantina, ed anche un po' nella modestia dei suoi desiderî) racconta alla segretaria la sua vita, viene a sapere che anche la giovane donna lavora per gli altri: non s'è sposata, per badare ai tre bambini di una sua sorella: i loro due destini si rassomigliano. E raccontando l'argomento della commedia che ha presentata al concorso, dove ha messo un po' la storia della sua vita: una ragazza alla quale voleva bene, che non si decise a lasciar la casa, per badare a dei bambini non suoi: « Fatica », infervorandosi nel ricordo, dà un gran bacio alla segretaria. La povera zittella non se ne offende: pensa con tristezza che è il

primo dopo tanti anni, dal giorno che *lui* glielo dette, e poi partì....

Il Lopez accenna questo piccolo motivo sentimentale con grande delicatezza: la figurina di « Fatica » è resa in pochi tratti, con un rilievo comico e patetico veramente squisito.

Ed anche un'altra piccola commediola: *La zia Lu* (1921) è, nella tenuità del suo argomento, quanto mai graziosa e delicata.

Una celebre attrice si è ritirata dalle scene in piena gloria: sul declinare degli anni, ha voluto abbandonare il pubblico, prima che questo abbandoni lei: e vive tranquilla in un alberghetto di montagna: s'è presa di un grande affetto per un monelluccio grazioso e impertinente, e non chiede di più alla vita. Un antico amante di Luisa (« zia Lu », come la chiama il bambino) viene a trovarla per proporle una grande parte in una nuova commedia che egli ha scritto per lei, ma essa rifiuta: e porta alla sua decisione irrevocabile qualche buon argomento....

Il Lopez côglie qui assai bene quel momento di delusione e di stanchezza dell'attrice già famosa, ed esprime con molta finezza quell'oscillare del suo desiderio fra il teatro, al quale aveva dato i suoi anni migliori, e che ancora la tenta, e la sua attuale esistenza, in quella serena pace della Natura: il commediografo ha voluto far sentire che nella decisione di Luisa influisce un po' la fresca giocondità del bambino, dal quale non saprebbe ora distaccarsi: ed ha saputo colo-

rire, in poche battute, l'ingenua freschezza di questo piccolo bambino invadente e affettuoso, in modo eccellente.

Piccoli *marivaudages*, brevi dialoghi con i quali il Lopez si faceva la mano alla scena, sono *Daccapo* e *Fra un atto e l'altro*, due opere di gioventù. Nell'una, due amanti che sono stati molto tempo separati e più non si amano, riprendono l'interrotta relazione sotto la spinta del dispetto di esser stati facilmente « sostituiti ». L'altra è un dialogo fra un'attrice e un suo innamorato: ogni tanto, allorchè questi crede che essa si abbandoni ad un sentimento sincero, quella scoppia in una risata, e annunzia che « recita »: il che non è mai vero, giacchè una donna di teatro non si confessa mai « commediante » nella vita.

Un breve dramma trasse il Lopez da una novella di Gerolamo Rovetta: *L'onomastico di Nicoletta* (1908).

Una sola incursione nel Teatro dialettale milanese ha fatto il Lopez con la commedia: *La Jeanne e la soa veggia* (1921), nella quale ha tentato contrapporre al tipo della madre di una ballerina, semplice, debole, ma fedele alle vecchie idee di buon senso e di onestà, quello della figlia corrotta. Ma la commedia non ha avuto alcun successo.

Si ritorna all'argomento preferito — l'adulterio — in una delle ultime commedie: *Sole d'ottobre* (1916), nella quale il Lopez sembra riprender la tesi de *I fratelli*, e cioè che, nell'adulterio del

marito, la moglie non deve saper nulla, o, nel caso, perdonare. Sembra, ritorto, il titolo di una commedia di Labiche: *Doit-on le dire?* Qui però, come in ogni commedia del buon tempo antico, la situazione si risolve in una riconciliazione fra i coniugi e in un matrimonio fra i suoceri (il padre del marito, la madre della moglie), intervenuti per rimettere la pace in casa.

Meglio ispirato fu il Lopez in *Mario e Maria* (1915), ove il passaggio da una voluta mascolinità ad una femminilità piena di dolci promesse si manifesta, complice l'amore e sotto la spinta della gelosia, in una delicata e intelligente donnina, con molta grazia comica. Piccolo ambiente di artisti — pittori e scultori — che si indovina più che non sia caratterizzato dal commediografo, il quale s'è soprattutto preoccupato di rappresentare il dispetto della ragazza onesta nel vedersi trascurata da un uomo che le piace, e posposta ad un'ex-ballerina, a un'avventuriera qualsiasi. Anche qui, come in genere in tutto il Teatro del Lopez, non ricca l'invenzione: il pittore Frecci, al quale un danaroso amatore straniero, il barone Krubelich (il marito dell'antica ballerina), ha comperato un quadro, si rivolge a Maria perchè renda nulla la vendita, dicendo d'aver acquistato il quadro all'Esposizione prima di lui: non vuole, dopo esser stato l'amante della moglie, accettare, sia pure in tale forma larvata, il danaro dal marito. Molte riserve sarebbero da fare sulla precipitazione, con la quale Frecci si distacca dall'amante

e acconsente a farsi sposare da Maria, e cioè passa oltre agli scrupoli accettando di prendere in moglie, lui povero, una ragazza fornita di una buona dote.

In una delle più recenti sue commedie: *Il Passerotto* (1918), il Lopez forza un tantino la propria natura cadendo nel romantico-sentimentale, oggi di moda sul teatro.

Non troppo felice è la favola di questa commedia, che prende il suo spunto da un doloroso episodio di guerra: Maria Teresa, durante una lunga assenza del marito, sorpresa da un capriccio dei sensi, ha avuto un amante, un aviatore, il quale poi è morto in guerra, lasciando sulla terra un piccolo essere (un « passerotto », come egli famigliarmente lo chiamava), che non potrà venire affidato alle cure della madre, senza che questa madre riveli al marito la propria colpa: essa ha anche un figlio legittimo, che adora, e, combattuta fra questi diversi affetti, angosciata dal dolore di dover mentire, sempre, ad ogni ora, trascina così la sua miserabile esistenza: lo strazio di lei per l'impossibilità di rivelarsi madre alla propria creatura, è espresso dal Lopez con efficacia, in pochi tòcchi semplici e delicati: specialmente è felice, nella sua tragica semplicità, il momento in cui quella madre, pur desiderosa di vedere il proprio figlio, non vuole incontrarsi con lui, per il timore di non aver più la forza, una volta vedutolo, di staccarsi da lui per sempre: e madre e figlio s'incontrano senza vedersi.

Qui la situazione è altamente tragica: è il tragico di certe situazioni della vita, contro le quali non si può lottare.

Ora avviene che il figlio legittimo muore, e, per consolare un po' quei due sciagurati genitori, per far rifiorire il sorriso in quella casa di dolore, lo zio Beppe, fratello del marito (il « confidente » della commedia), immagina di introdurre in casa, al posto del bambino morto, un orfano di guerra.

Lo zio Beppe, *deus-ex-machina* e complice dell'adulterio della cognata — complice per buon cuore, s'intende: egli sa, e tace, per non far soffrire il fratello — immagina allora di far entrare in casa, come orfano, il figlio di Maria Teresa: questa però in uno scatto di ribellione della propria coscienza, confessa al marito l'antica colpa: non vuole più vivere nella menzogna: la scacci, l'uccida, sarà più contenta. Ma il marito, che è veramente di una bontà evangelica, accetta anche il figlio dell'amante: accetta, diremmo, il fatto compiuto.

Questa conclusione, alla quale il Lopez ci porta con tutta la sua sapienza di argomenti, e con quella sua speciale logica che dal palcoscenico può anche abbacinare gli spettatori, non persuade troppo: da questa specie di perdono si ha come un senso di malessere e di turbamento, come se la soluzione non fosse definitiva, e un altro dramma stesse per incominciare.

Pure, anche in questa commedia, che in qual-

che scena — specie nell'espressione del rimorso pel fallo commesso — ricorda *La morale della favola* di Marco Praga (quello zio Beppe, mi ha tutta l'aria di un confessore laico!), anche in questa commedia dell'autore de *La buona figliola* si ammirano le qualità drammatiche di prim'ordine, che fanno dello scrittore livornese uno dei nostri più schietti e sinceri autori di teatro: la scena della confessione della colpa di Maria Teresa è, nella sua nuda semplicità, senza enfasi retoriche, veramente bella.

L'arguto commediografo livornese ha l'abilità di saper nascondere quanto di vecchio e di convenzionale ha il soggetto di questa sua commedia, sorta dalla guerra.

In genere però nel sentimentale e nel romantico, il Lopez si trova un po' impacciato, e come fuor di posto: anche in ciò lo scrittore tradisce la sua origine toscana: burlesco, ironico, amaro talvolta, un po' scettico anche, egli si è sempre tenuto lontano da quella romanticheria sentimentale, che un po' alla volta va inquinando la bella semplicità paesana della nostra Commedia. In molte delle commedie di Sabatino Lopez rivive invece l'arguzia tutta toscana e la fresca comicità paesana, che fu del Giusti e che è tuttora del Martini e del Fucini.

Gente umile e spesso volgare quella portata in scena dal Lopez: donne di piacere, facili per definizione, e donne maritate, facili per attitudine, per istinto, per vizio, uomini di morale

troppo larga ed uomini corrotti, camerieri che prendono i vizî dei padroni e li emulano nel cinismo (come quel Momi de *La morale che corre,* che pianta una ragazza che aveva sedotto, sebbene fosse ammogliato, non appena sa d'averla resa madre); il Lopez dimostra di avere una ben mediocre stima del proprio simile ed una scarsa opinione della bontà degli uomini e dell'onestà delle donne. Questo suo pessimismo non si manifesta con larghe pennellate satiriche, ove un vizio sia sferzato e un difetto condannato, ma piuttosto in un'amarezza contenuta, in un'ironia superficiale, in una canzonatura quasi a fior di pelle.

Piccoli spunti di osservazione di vita ci presenta il Lopez, non grandi quadri sociali, non gravi problemi da risolvere: tenui caricature della falsa moralità borghese, canzonature delle convenzioni mondane, curiosi paradossi che assorgono a verità di carattere generale. Nulla di più interessante di questo buon borghese, di buon senso e di solida moralità borghese, che prende a canzonare i difetti e le deformazioni morali della borghesia.

Ammirevole è in Lopez soprattutto il senso d'equilibrio fra contenuto e forma: non c'è nel suo Teatro sproporzione fra le intenzioni e l'esplicazione scenica di esse. Quest'armonia proviene dalla semplicità: l'arte di Sabatino Lopez non è mai in contraddizione con sè stessa. Lo scrittore non forza mai il suo temperamento per esprimere

dei grandi sentimenti che non prova, o per far sortire dal suo cervello grandi pensieri che abitualmente non vi allogano. Quanto mai sarebbe preferibile che tutti gli autori si mostrassero al par di lui modesti e discreti! chè il maggior difetto di gran parte della produzione teatrale dell'oggi sta appunto in questo desiderio di affrontare i più ardui problemi sociali e morali, le nobili intenzioni degli scrittori non essendo sostenute da una sufficiente elevatezza d'ingegno o da una adeguata preparazione culturale o da una maggiore conoscenza della società. Nè al Lopez farebbe difetto l'ingegno per affrontar sul teatro più elevate questioni: siamogli riconoscenti che, come correttivo ai molti che pretendono seguir le tracce di Ibsen o di Shaw mascherando sotto l'oscurità della forma la povertà delle idee, egli ci dica nelle sue commedie assai meno di quanto potrebbe e saprebbe dirci, ma in una forma semplice, chiara ed artisticamente sincera.

Sabatino Lopez è il vero esponente del buon senso borghese: ed è, oltre che pel buon senso e per la misura, schiettamente toscano per quell'arguto spirito d'osservazione, che sa vedere i difetti e canzonarli con garbo e con grazia squisita.

INDICE